# twórczość

CZERWIEC 1958

ław Jerzy Lec · Ta-
Różewicz · Jan Brzę-
· Ranko Marinko-
Janusz Sławiński ·
n Karst · Paweł
Jasienica

# twórczość

CZERWIEC 1958 ROK

6

# twórczość

ROK XIV CZERWIEC 1958 NR 6


## SPIS TREŚCI


*Stanisław Jerzy Lec*
RYMY DZIECIĘCE OBOK OBŁOKU WIOSNA 1958 W OBORACH
PRZYLĄDEK ZŁEJ NADZIEI * * * (ZA NAMI JEST ZAWSZE RAJ)
Str. 5

*Tadeusz Różewicz*
KOMENTARZ
Str. 8

*Marian Bogdała*
OBIAD WIDOK LEŚNA BALLADA
Str. 13

*Stanisław Stanuch*
DOBRY CZŁOWIEK
Str. 17

*Jan Brzękowski*
ŚCIEG SPOTKANIE MORENA CZARNA
Str. 27

*Ranko Marinković*
ŚWIERSZCZE I BĘBNY
(przełożyła *Maria Krukowska*)
Str. 31

*Janusz Sławiński*
POETYKA I POEZJA TADEUSZA PEIPERA
Str. 54

*Roman Karst*
FRANZ KAFKA
Str. 78

*Paweł Jasienica*
O „HISTORII POLSKI"
Str. 111

*Książka miesiąca*

*Henryk Bereza*
POWIEŚĆ JUŻ NIE TYLKO HISTORYCZNA
Str. 126

*Wśród książek*

GROZA I GROTESKA — *Jerzy Kwiatkowski*
Str. 131

POETYCKA RZECZYWISTOŚĆ — *Anna Kamieńska*
Str. 136

LERMONTOW — POETA ROMANTYCZNY — *Krystyna Pomorska*
Str. 138

DONIOSŁE WYDARZENIE LITERACKIE — *Wojciech Natanson*
Str. 142

WŁASNE WIDZENIE ŚWIATA — *Stefania Podhorska-Okołów*
Str. 146

NA DROGACH HISTORIOGRAFII RACJONALISTYCZNEJ — *Bogusław Leśnodorski*
Str. 148

*Na widnokręgu*

WYMIANA LISTÓW — *Jarosław Iwaszkiewicz*
Str. 154

PRZEGLĄD PRASY — *Andrzej Kijowski*
Str. 156

KSIĄŻKA POLSKA W CHINACH — *Leszek Cyrzyk*
Str. 159

SPRAWA SARTRE'A — *Wojciech Natanson*
Str. 163

ELIOT JAKO KRYTYK — *Bronisław Wiśniowski*
Str. 165

„HALBSTARKE" — *Barbara Rafałowska*
Str. 169

DUMANIA NAD PRZEKŁADAMI — *Zdzisław Najder*
Str. 171

EGZYSTENCJALIZMY — *Zbigniew Bieńkowski*
Str. 175

*Noty*

Str. 179

*Korespondencja*

Str. 189

*Książki nadesłane*

Str. 192

REDAKTOR NACZELNY:

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Wydawca: Warszawskie Wydawnictwo Prasowe RSW „Prasa"

Adres redakcji: Warszawa, Wiejska 16, tel. 8-95-07, centr. 8-24-11, wewn. 54.
Adres administracji: Warszawa, Foksal 16, tel. 6-52-21, 6-46-30, 6-46-21

Rękopisów nie zamówionych redakcja nie zwraca.

Cena numeru zł 10.—.

Zamówienia i przedpłaty na prenumeratę przyjmowane są w terminie do dnia 15-go miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty — przez: Urzędy Pocztowe, listonoszy oraz Oddziały i Delegatury „Ruchu". Można również zamówić prenumeratę dokonując wpłaty na konto PKO Nr 1-6-100020 — Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch" — Warszawa, ul. Srebrna 12.

| Cena prenumeraty: | |
|---|---|
| kwartalnej | zł 30.— |
| półrocznej | zł 60.— |
| rocznej | zł 120.— |

Cena prenumeraty zagranicznej jest o 40% droższa od ceny podanej wyżej. Przedpłaty na tę prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, Wilcza 46, za pośrednictwem PKO Warszawa konto Nr 1-6-100024.

Egzemplarze zdezaktualizowane można nabywać w sklepie przy ul. Wiejskiej 14 w Warszawie. Zamówienia spoza Warszawy należy kierować do Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch", Warszawa, ul. Srebrna 12.

Zakłady Graficzne Dom Słowa Polskiego, Warszawa. Zamówienie 2811/c z dnia 5.5.58 r.
Nakład 5034. Druk ukończono w czerwcu 1958 r. A-88

*Stanisław Jerzy Lec*

## RYMY DZIECIĘCE

Tysiąc języczków
wyrwano słowiczkom,
będzie przekąska.
Może w wielkim brzuchu zakląska,
odbije się nastrojem.
Nie stań się słowikiem.
Urodź się lepiej nikim,
szarym jak dzień-w-dzień wróblem,
przyrodniczym bublem,
żyjącym zwyczajnie
na obiegowym łajnie,
nienawidzącym trojańskich koni,
bo tam nie jabłka dymiące i świeże
spadają, lecz nocą, bez woni
wypadają spod ogona rycerze.
Nie bądź słowiczkiem,
możesz zginąć z wyrwanym języczkiem.

## OBOK OBŁOKU

Sentencje, kwintesencje,
selekcje, introspekcje,
obłok, obłok.
Życie obok —
krwią ciemniejąca,
chwilą dymiąca
prometejowa wątroba.

## WIOSNA 1958 W OBORACH

Jeszcze nic nie piszczy w trawie.
Lód pęka na stawie.
Psie tropy na śniegu
pogubione w biegu.
Niebo spiczaste jak jajo,
z niego szpaki, skowronki spadają.
Przebrała się miarka,
w której nie ma ani ziarnka.
Lód słońce gasi.
Głód ptasi.
Za zimno na egzekwie,
latem słowik zaśpiewa requiem.
Nastawmy ludzie kołnierze,
co sierść, to nie pierze.

## PRZYLĄDEK ZŁEJ NADZIEI

Tam siedziałem, nogi moczyłem w morzu
i ostrzegałem rozbitków,
by nie płynęli do brzegu,
z wdzięcznością uśmiechali się do mnie
i topili się w bezpiecznej odległości.
Raz przybył olbrzymi okręt zdobywców.
Podbili mnie.
Byłem jedynym niewolnikiem wielkiego państwa.
I korzystałem z tego przywileju.
Ziarno zawiści rośnie szybciej od czasu i owocuje.
Zaczęli bić się o mnie,
wszyscy z wszystkimi,
każdy z każdym.
Sacra masakra!
Powiedzieliby dowcipnisie, których w tym kraju nie było.
Było to Państwo na serio.
Gdy pochowałem już wszystkich,
zacząłem się zastanawiać —
czy jestem wolny,
czy niewolnikiem bez panów.
Wystawiam język światu,
by zwilżyć znaczek,
który naklejam na list
z pieczątką okolicznościową:

Jak ostrygę połknęło morze Przylądek,
cofnąłem się w tył na nowy brzeg,
siedzę wolny-niewolny,
moczę nogi,
pluszczę nogami
i czasem spoglądam w tył,
ile lądu mi starczy.

*
* *

Za nami jest zawsze raj.
Ale w pewnej chwili
może nas Adam od tyłu
zdzielić po głowie
wyjętym żebrem,
z którego Bóg
nie zdołał jeszcze stworzyć Ewy.

Za nami jest zawsze raj.

*Stanisław Jerzy Lec*

*Tadeusz Różewicz*

# KOMENTARZ

## 1. ZIMA

Jak to się stało, że przeżyłem.

Czy przez tamte lata chleb i woda miały ten smak co dawniej, czy w drzewach płynęły soki? Woda, chleb, owoce karmiły widocznie moje ciało pozbawione wiary. Moje ręce posługiwały się przedmiotami, dotykały ciał i włosów, dawały i odbierały rozkosz. Znajomi i przyjaciele byli prawie tacy sami, jak przedtem. Trzeba było bardzo uważnie ich oglądać, aby zauważyć te małe skazy i pęknięcia. Czasem otwierali się i wtedy wypływała z nich ciemna rzeka. Rozmawialiśmy o kamieniach, rybach, kobietach, o sztuce, o polityce... O przeszłości. Tylko o przyszłości nie było mowy. Gdybym sobie powiedział, że jestem zwierzęciem... Byłem jednak człowiekiem. O tym się nie zapomina. Ale teraz jestem człowiekiem, który nie wierzy. Może przetrwałem dzięki temu, że nauczyłem się pewnych gestów i słów. Do mojego ciała wprowadzałem płyny i ciepłe potrawy. Moje oczy karmiły się kolorami, język smakami, słyszałem dźwięki, rozróżniałem wonie. Rano wstawałem zupełnie pusty i gotowy na przyjęcie każdej prawdy. Ciało moje żyło. Wypowiadałem wiele słów. Dorzucałem moje słowa do piramidy słów, którą wznosił cały naród. Byłem pusty i gotowy na przyjęcie każdej prawdy, ale mijały godziny, dni, lata. Przychodził wieczór, noc. Trzeba się było kłaść spać. Nic mi się nie objawiło, żaden głos nie odzywał się we mnie, ani nie dochodziło z zewnątrz. Tak przeżyłem zimę.

## 2. ZŁOTE MIASTO

Był marzec 1956 roku. Rano spadł gęsty śnieg i spłynął brudną wodą. Miasto oblepione błotem, bezbarwne, sypiące starymi tynkami, pełne sadzy i dymu. Wśród białych płatków śniegu lecą czarne. Niebo nad oknami walało się jak szmata. Była może godzina piąta po południu. Podniosłem głowę i spojrzałem w okno.

Za oknem stało złote miasto. Nie widziałem źródła, z którego wypływała złota rzeka i zalewała miasto. Czarne i czerwone mury zdrapanych domów, słupy telegraficzne i struny drutów były złote.

Okopcony komin piekarni był rubinowy. Trzy gołębie na niebie były białe.

Strumień złota spadł na puste ogródki działkowe i dwa martwe badyle zaświeciły jak promienie. Nad dachami stała szmaragdowa wieża kościoła. Na chodnikach i jezdni leżały złociste blachy wody. Z nieba na ziemię zstępowało złote miasto.

Minął rok. Był marzec. Rano sypał śnieg. Gwiazda stała na niebie w samo południe. Kładłem się spać w dzień. Każdy przedmiot od rana drwił ze mnie: że nie jestem Kolumbem. Że jestem fabrykantem kału. Kładłem się coraz szybciej. Czytałem do snu felietony cotygodniowych filozofów. Czterech na jednej stronie. Rozwiązywali wszystko na ziemi i niebie.

Zima mijała. Wiosna, lato, jesień. Nim się rozejrzałem: przekwitły kwiaty. Syreny fabryczne zimnymi głosami śpiewały w niebie. Psy lizały moje rany. Wszystkie rany były od rana otwarte. Dwa psy parzyły się w miejscu, gdzie stał pomnik. Kominiarze czyścili pomniki wszystkich obywateli bez względu na zasługi, pochodzenie i przeszłość. Doszło do tego, że każdy obywatel miał swój pomnik. W samym tylko Radomiu postawiono sto tysięcy pomników.

I ty kładziesz się spać? Lekkomyślny. Zamkniesz oczy, a tymczasem oni mogą zmienić dekorację. Obudzisz się obcy. Nie bój się. Jest prawdziwy świat. Na szorstkich gałązkach leży śnieg. Czujesz pod łokciami stół. Ludzie żyją. Słyszysz za oknami kroki. To przechodzi stary człowiek. Chodź, możesz wszystko sprawdzić. Możesz dotknąć. Przeżyłem tylko dzięki temu, że istniały stoły, źdźbła trawy, krople deszczu. To w świecie ducha, w tym fikcyjnym, wieloznacznym świecie wykuto miecz, który przebił bok dobrego, obojętnego stworzenia: Natury. Jeszcze teraz możesz włożyć palce w ranę.

Chwyciłem za pióro jak za gałąź drzewa, krzemień, ogień.

### 3. PRACOWNIA

Nie pozwalam wchodzić do mojej „pracowni" dzieciom. Ci dwaj chłopcy są wysłannikami życia. Tego życia, które nic nie chce wiedzieć o mojej przeszłości i przyszłości. To dobrze, że chłopcy nie widzą, jak próbuję zbudować, stworzyć z niczego ten gmach. Siedzę z opuszczonymi rękami, z zamkniętymi oczami. Nic nie rozumiem, nic nie wiem, ale próbuję budować. Życie ma różnych posłańców. Można ich przepędzać. Najtrudniej jest się obronić przed dziećmi. One też nie wiedzą. Stoją za drzwiami i naradzają się. Słyszę szepty. Skrobanie w drzwi. Po chwili porusza się klamka. Pytają: „Czy już można? Czy już nie pracujesz?". Co mam im odpowiedzieć?

Czego tak szukam o zmroku. Czego szukam tak gorączkowo w stosach papieru, na półkach z książkami. Jaka książka, jaki podręcznik jest mi tak bardzo potrzebny. Szukam. Nie mogę oddychać. Jestem niecierpliwy, zły. Co mam odpowiedzieć chłopcom?

Już sama moja pracownia jest podejrzana. Jak jest urządzona? Co się w niej dzieje, kiedy drzwi są zamknięte? Nie ma tu ani materiału, ani narzędzi. Kiedy dziecko wchodzi do warsztatu szewca, stolarza, krawca, fotografa, do gabinetu dentysty, do pracowni zegarmistrza... ile tam narzędzi, każde jest na swoim miejscu, ma swoje przeznaczenie, wartość.

Ale pokój, w którym „tworzy się poezję", to nieciekawy pokój. Książki. Trochę byle jakich mebli. Gazety. Jakieś drobiazgi. Tu się robi poezje. Z czego?

Jak? Widocznie materiał, surowiec, ukryty jest w twórcy jak w szafie. Ukryty jest w tym człowieku, co siedzi przy stole i patrzy w ścianę, w okno. Ale nie otwierajmy go, nie zaglądajmy do wnętrza.

## 4. OCZEKIWANIE

Czekałem. Dla mnie przedstawiał wartość wypalonej zapałki. Ale oczekiwałem go. Całą moją istotę wypełniała jego osoba. Rosła. Mogłem jeszcze myśleć o wielu sprawach. Po pewnym czasie wszystkie te sprawy zaczęły mnie opuszczać. Jego nieobecność była coraz wyraźniejsza. Zacząłem wyglądać przez okno, nasłuchiwałem kroków, zrywałem się z miejsca. Moje rany zabliźniały się. Cała przyszłość znikała. Byłem wyłącznie stworzony i przystosowany do tego, aby czekać na mało ważnego człowieka. Inni ludzie, których widziałem na ulicy, udawali chwilami tego oczekiwanego. Oczekiwanie zaczęło mnie pustoszyć. Tylko jego przyjście mogło dać sens mojemu życiu. Moje całe życie, wszystkie radości i cierpienia znikały. On tylko był drogą i celem. Kiedy czekam, wszystko inne traci znaczenie. Niepokój mój rósł i oczekiwany nieważny człowiek zamienił się w coś ogromnego, wisiał nade mną jak sklepienie niebieskie. Ziemia była pusta. Uczucie oczekiwania, niepokoju rosło, rozpinało mnie na sobie, przebijało. Znów przeszedł inny człowiek. Jeśli on nie przyjdzie teraz... Ale czekałem na niego jeszcze jakiś czas. Już bez tego napięcia. Myślałem o innych sprawach. Nieobecny zaczął się zmniejszać. Odchodził. Odegrał swoją rolę. Maskarada się skończyła. Był to nieważny, obojętny człowiek. Tylko oczekiwany stawał się większy, ogromny. Kiedy przestałem go oczekiwać, stał się znów niepotrzebny. Jak my wszyscy. Mieliśmy z nim omówić jakąś drobną sprawę. Wyobrażam sobie, jak się czeka na kogoś, kto ma dla nas większe znaczenie.

— Nie wolno — mówię do chłopców — nie wolno teraz wchodzić. Jak skończę, przyjdę do was.

Siadam do stołu, żeby tworzyć poezję. Tworzyć poezję? A więc ona istnieje. Oczywiście, że nie istnieje.

## 5. RUSZ SIĘ

Następnego dnia rano:

Rusz się. Rusz się i zacznij. Tylko zacznij a wszystko pójdzie dobrze. Nie chcesz zaczynać, szukasz wykrętów. Ale zacznij pisać. Ociągasz się, zwlekasz. Mówisz sobie: „nie mam nic do powiedzenia". Ale to nie jest prawda. Musisz przełamać niechęć. Wczoraj planowałem napisać opowiadanie o partyzantce. Ale opowiadanie stało się czymś nieznośnym. Wyruszam w dalszą drogę. Muszę siebie przekonać, że to, co robię, nie jest fikcją. To jest tworzenie. Nie zrobię kroku, dopóki się nie przekonam, że to, co robię, jest prawdziwe. Cała liturgia opowiadania. To, że bohater wszedł na schody a potem schodził ze schodów, opowiadanie o tym, że się przy tym wchodzeniu spocił... nie ma sensu. Mówię nie o tym... Ważne jest to, by zgodzić się na siebie. Na swoją pustkę i zmęczenie. Zgodzić się. W przeciwnym razie wszystko jest w życiu rozdarciem. Nie

można żyć i pracować bez wyrażenia zgody. Nie mogę tego lepiej wyjaśnić. Niech tak zostanie.

Urządź się tak, żeby na nic nie czekać. Nic nie planuj, na nikogo nie czekaj. Tylko wtedy coś zrobisz. Wejdziesz do środka. Do wnętrza. Do środka, który jest zamknięty dla tych, którzy planują, działają i oczekują. Bądź cierpliwy. Nie odwracaj się. Oto mamy bohatera, którego czynności nas nie interesują. Ponieważ spisywanie życia, różnych zdarzeń i wypadków jest pracą nudną nie nastręcza większych trudności, postanowiłem tworzyć z innego materiału.

## 6. JEST W TYM

Jest w tym coś cudownego, że moje opowiadanie mogę zaczynać wiele razy, że nie potrzebuję nawiązywać do poprzednio napisanych rozdziałów; że mogą występować inni, ciągle nowi bohaterowie, że opisuję skutki, których przyczyny dopiero powstają. Zaczęte dialogi mogą być doprowadzone do połowy, pytania pozostaną bez odpowiedzi. Odpowiedzi dotyczą pytań jeszcze nie zadanych. Mogą tu występować opisy drzew albo opisy wozów tramwajowych. Dopiero teraz odczuwam lekkość, chęć prowadzenia tej rzeczy, chęć dalszego tworzenia. Można tu będzie wykorzystać różne notatki. Najpierw będzie się wydawało, że jest to zupełnie przypadkowa zbieranina obrazów, myśli, słów, aż w pewnej szczęśliwej chwili to wszystko zbiegnie się do środka. Błyśnie przed oczami przypadkowego przechodnia: Złote miasto.

## 7. ZOSTANĘ PRZEBUDZONY

Zostanę przebudzony. Wiem. Z tych głosów łagodnych i dobrych, z tych uśmiechów, dyskusji o kryzysie poezji. W tej kawiarni, gdzie dziesięciu inteligentnych durni i trzy idiotki opluwają się wzajemnie aforyzmami i dowcipami. W tej kawiarni, gdzie nie jestem.

Zostanę przebudzony. Wiem.

Na drodze do domu na drodze po której idę.

Na środku tej drogi zostanę przebudzony.

W czasie tego przedstawienia które odbywa się od początku do końca.

Kurtyna opada

Na kurtynie tłuste muzy wyhodowane w XIX wieku trzymają instrumenty, przedmioty symbole

W czasie tego przedstawienia krytycy którzy przeżyli potop razem z pewnymi gatunkami ryb i wodorostów siedzą znów w fotelach

Kobiety mają w uszach i na piersiach diamenty złoto spoglądają zalotnie na mężczyzn pochylają głowy

Wtedy na karku świeci delikatna sierść

Włosy na głowach mają ułożone przez fryzjerów

są to włosy czarne czerwone złote srebrne zielone i fioletowe

A więc nie tylko krytycy ale i fryzjerzy przeżyli

Nie przechowuje się brylantów w odbytnicy

nie łyka się pereł złota nie zaszywa się pod skórą

włosów nie goli się zardzewiałą maszynką

W środku tego przedstawienia zostanę przebudzony

*wrzesień 1950 rok — w operze*

## 8. TYLKO CISZA

Tylko cisza pozwoli mi na uporządkowanie obrazów. Tak, muszę bowiem doprowadzić moje opowiadanie do miejsca, gdzie może się skończyć. Skończyć lub zacząć. Cóż z tego, że jest nudne? Czy mam pokazywać jakieś modne sztuczki? Czy mam przemawiać głosem zboczeńca, pijaka, łobuza albo anioła? Nie będę sobie ułatwiał pracy ani wam lektury, życzliwi czytelnicy. Daję wam to, co każdy z was może dać mnie. Nie wymagajmy od siebie rzeczy interesujących. Często literaci opowiadają ciekawie o bohaterze swojego dzieła. „Stwarzam — mówią — bohatera a on zaczyna żyć samodzielnie. Co będzie robił, nie wiem. On zaczyna mnie prowadzić, ja tylko zapisuję jego dzieje. Czasem zadziwia mnie różnymi niespodziankami. Żyje swoim życiem, często zmienia plan mojego dzieła"... Szczęśliwy jest twórca takiego samodzielnego bohatera. Ja jestem w gorszym położeniu. Mój bohater nie chce się do niczego mieszać. Nie sprawia mi niespodzianek. Siedzi i czeka. A nawet nie siedzi i nie czeka. Zastaję go zawsze w tym miejscu, gdzie go zostawiłem. Jest cierpliwy, leniwy, sztuczny, ograniczony, posłuszny, wymyślony; nic nie robi. Sprawia na mnie wrażenie sparaliżowanego człowieka lub przedmiotu. Oczywiście nie mam do niego żalu, bo to jestem tylko i zawsze ja. Mój bohater potrafi przez kilka lat powtarzać jedno albo dwa zdania. W tym czasie ludzie oddają legitymacje, gadają cudzymi głosami, przyprawiają sobie nowe światopoglądy, tworzą nowe szkoły poetyckie i nowe kryteria estetyczne... tymczasem mój „bohater" mówi: „Ja wiem, że ty się nie zmienisz. A może się zmienisz".

## 9. ROLA

Nie mam siły się dźwignąć. Gram z uśmiechem swoją rolę w tym podrzędnym prowincjonalnym teatrze. Budka suflera została rozebrana. Komedianci poplątali role.

Przerażą mnie ta góra słów. Jak tu wygrzebać trochę prawdy i ciepła. A może trzeba zamknąć oczy, opuścić ręce i czekać. Czekać, aż przyjdzie ślepiec i zada cios. Zamknąłeś oczy zmęczony. Tymczasem oni zamienili role. Teraz stoisz z otwartymi ustami, mrugasz oczami i nie możesz się odezwać. Głupcze. Kończę. Ten świat, który tu próbowałem złożyć, nie jest wygodny ani wesoły. Tu trzeba płacić rachunki. W tym świecie aforyzmy nie mają znaczenia. Wszystko jest równie prymitywne jak pojęcie zła i dobra.

Moje opowiadanie jest próbą złowienia i związania bohatera bez twarzy, bez wieku i bez zawodu. Każdy z was może dopisać początek lub koniec do tego opowiadania. Każdy z was może wejść w środek. Każdy z was może mi przerwać w pół słowa, może mnie wyśmiać. Przez ten zgiełk idziemy wszyscy do ciszy, do wyjaśnienia.

*Tadeusz Różewicz*

*styczeń-kwiecień 1958 r.*

*Marian Bogdała*

## OBIAD

Święty michał
komnat naliczył
czternaście

każda innego
koloru i umeblowania

wyżej
kominki

przez jeden
ujrzał morze

wysokie drzewa
bronią dostępu

widoczność jednak niezła

właśnie starą
szkapę ciągną
rzeźnicy

jedno oko ślepe

koniec ogona
za głowę wlecze
koński cień

święty michał
chce krzyknąć

ale już

pluton rzeźników
maleje w soczewce

nawet cienie są wypukłe

i dopiero teraz
trąby
i dopiero teraz
czerwień

dużo gęstej czerwieni

podano
do stołu

## WIDOK

Widok otwarty
na niebo

widać niebo

kosmate
pająki
rozmazują
błękit

bokiem
smugą fioletu
salamandra płynie

nad tym wszystkim
w domino grają
chmury

gdy w pryzmacie
zmierzchu stopią
się kolory

matka boska
po pochyłości
schodzi

smutna
ikona
aureolę
zostawia księżycowi

porozmawiajmy
o przyszłości

więc klękam

w oknie
ona ma twarz
nienamalowaną

delikatne płomyki
wachlują jej stopy
nie gasi to ran

pewnie jestem
grzesznikiem
i śni mi się średniowiecze

obrzydły wąż
kiwa głową

tymczasem
najświętsza panienka
grzeszników odchodzi

miesiąc bowiem blednieje

## LEŚNA BALLADA

W lesie
w borze
człowieka
powiesili
na powrozie

poszedł
szum po drzewach

jak uczcić
dyńdałe

i jak mu
zaśpiewać

radziły
brzozy
dęby
buki
cisy

noc nastała

w ciszy
sosna
z kolan
wstała
i rosła

rosła
coraz wyżej
i wyżej niosła
w górę wisielca
dyńdałe

*Marian Bogdała*

*Stanisław Stanuch*

# DOBRY CZŁOWIEK

Pewnego popołudnia, zaraz po powrocie z pracy, poczułem nagłe zmęczenie. Podobne stany nawiedzały mnie dotąd rzadko i łatwo sobie z nimi radziłem. Tym razem zaniepokoiłem się trochę. Miałem nawet ochotę podnieść dłoń do czoła, zasłonić oczy; zaskoczyła mnie gwałtownie świadomość, że zostanę „poza tym wszystkim", zdany wyłącznie na siebie. Oczywiście, od dawna zdawałem sobie sprawę, że ów dzień kiedyś nieuchronnie nastąpi, ale nie spodziewałem się go jeszcze. Nigdy dotąd praca nie męczyła mnie, przeciwnie, sprawiała nawet wiele radości; powszechnie chwalono mój zapał, z jakim gotów byłem zawsze podjąć się dużych nawet wysiłków, aby tylko wszystko wykonane było na czas i sumiennie. Zapewne nie zdawano sobie sprawy, że między sumiennością a punktualnością a zdolnościami, zapałem i gotowością — nie ma żadnych punktów stycznych. W rzeczywistości wszystkich tych cech pozytywnych nie posiadałem i tylko dzięki takiemu a nie innemu postępowaniu mogłem czuć się potrzebny i godziny samotności nie ciążyły tak bardzo. Zawsze przecież w długie popołudnia, gdy spać jeszcze nie wypada, mogłem myśleć o małych wydarzeniach w naszym biurze lub układać plany na przyszłość.

Chwila słabości zaskoczyła mnie nagle; ostatecznie jednak nie przejąłem się za bardzo. Z rzeźkością ludzi mojego pokroju powiedziałem: „Trzymaj się krótko, ani kroku dalej". Zaraz też przyszła refleksja: „Trochę powietrza. Zmęczenie samo przejdzie". W istocie, zaledwie znalazłem się przy żelaznej poręczy balkonu, uwagę moją zwrócił wielki meblarski wóz, załadowany wysoko sprzętem domowym. Ludzie chodzili tam i na powrót, ale chodzili z jakimś konkretnym celem i to podniosło mnie na duchu. Szybko wciągnęła mnie ta krzątanina. Dopiero po chwili zauważyłem, że tragarze wnoszą obite deskami paki, kufry walizki do mieszkania oddzielonego od mojego pokoju jedynie ścianą. Musiało mnie być duże, gdyż cały proceder trwał długo, po czym wóz nawrócił jeszcze po resztę. Tym razem były przeważnie duże szafy, stoły i kredensy. Nagle ogarnął mnie żal. Nigdy dotąd nie potrafiłem zdobyć się na wysiłek sprawdzenia, kto gdzie mieszka w naszym domu. Prawdę mówiąc, nie bardzo wiedziałbym, jak tego dokonać, skoro sąsiadów zaledwie poznawałem z twarzy, gdy wymieniając ukłony mijaliśmy się w bramie lub na schodach. Przypomniałem sobie, jak mówiono do mnie w biurze: „Pana to zupełnie nie interesuje świat". Przyjmowałem te słowa spokojnie. Wszystko, co nie związane z pracą lub moim pokojem, budziło we mnie przestrach i ataki melancholii. Czy nie interesował mnie

świat? Jeżeli nazwać nim nasz dwupiętrowy dom — to istotnie, dotąd, w ciągu tych kilkunastu lat, nie wykazałem dlań zainteresowania. Wyobraźnia nasza uzależniona jest od wielu drobiazgów. Myślałem więc, że dom nasz składa się z nieznanej ilości bliźniaczo do mojego podobnych pokoi, poukładanych obok siebie a następnie raz jeszcze jeden na drugim. Zadowalało mnie to zupełnie i nie próbowałem nawet sprawdzać swoich przypuszczeń. Może nigdy nie sprawdzałem swoich przypuszczeń? Zamykałem je w jednym ze schematów. Bałem się zawsze monotonii sprowadzającej na kark nudę.

Widocznie jednak nasz dom nie jest monotonny, skoro wnosi się do niego taką ilość rozmaitych przedmiotów, które nie pomieściłyby się przecież w jednym pokoju. W każdym razie muszą w nim być inne, lepsze od mojego mieszkania, powiedziałbym nawet więcej: weselsze. Ostatecznie doszedłem do wniosku, że nawet jeżeli tak dobrze nie jest, to istnieje jeden jedyny wyjątek — mieszkanie, do którego oto wnoszą meble. A to już dużo. Patrzyłem z rosnącym zainteresowaniem, próbując, często bezskutecznie, rozpoznawać po kolorach wzajemne związki, lub domyślać się ich przeznaczenia. Zmęczenie znikło bez śladu. Czułem przyjemne podniecenie, jak wtedy, gdy kierownik patrząc mi w oczy z nadzieją kładł przede mną pakiet papierów i wymieniał moje nazwisko. Oznaczało to zawsze, że biuro otrzymało nowe, nie znane dotąd zamówienie. Widocznie jednak drzwi frontowe z jakichś bliżej nie określonych powodów nie nadawały się do dalszego transportu lub ktoś nagle zmienił plan działania, dość że największe szafy zaczęto wnosić przez ganek. Zrobił się wtedy koło mnie ruch i zobaczyłem tęgich mężczyzn z bliska. Patrzyłem na parciane pasy wgniatające się w ich karki, gdy idąc krok za krokiem suwali nogami po deskach długiego ganku, który, zawieszony nad podwórzem, łączył główną klatkę schodową z naszymi mieszkaniami. Przedmioty musiały być bardzo ciężkie. Twarze tamtych ludzi stały się czerwone i gdy podeszli bliżej, usłyszałem, jak z ust ich wydobywa się mocniejsze, urywane sapanie. Utknęli też wkrótce pod drzwiami. Trzeba było szafę przekręcić tak, aby jeden jej bok znalazł się na chwilę za balustradą, i dopiero wówczas przepychać do środka. Zaledwie jednak spróbowali przerzucić ciężar nad żelazną poręczą — siły odmówiły im posłuszeństwa. Szafa zawisła nagle, podparta w połowie i nieruchoma. Zaczęły się biegania, nawoływania, ktoś zaklął grubym głosem tuż nad moim uchem. Przyskoczyłem. Czując obok swojej czyjąś ciepłą dłoń pomogłem wprowadzić mebel. Kiedy uporaliśmy się z tym wreszcie, a tamci stanęli na środku pokoju odpoczywając, zauważyłem, że właścicielką dłoni, której ciepło kazało mi przed chwilą zapomnieć o wysiłku, była młoda dziewczyna. Zapewne córka nowego sąsiada. Stała tyłem do mnie poprawiając lekkim ruchem dłoni włosy. Nie śmiałem przekroczyć progu, zresztą wewnątrz dawali już sobie doskonale radę. Zauważyłem, że jest to pokój taki sam, jak mój, tylko ściany były w żywszym kolorze, nie pokrywała ich warstwa kurzu. Pewnie malowano go niedawno. Nie wiem dlaczego pomyślałem, że będzie on pokojem dziewczyny. Czując, że rola moja się skończyła, wróciłem na dawne miejsce. Po chwili za tragarzami wyszła dziewczyna, zamiast jednak iść do mebli, stanęła obok opierając się o poręcz.

— Dziękuję panu za pomoc — powiedziała. — Nie dalibyśmy rady sami.

Zobaczyłem wówczas jej uśmiech, który mnie zastanowił, chociaż byłem tak zaskoczony i zajęty przyglądaniem się dziewczynie, że nie potrafiłbym opisać na czym polegał urok tego uśmiechu. Chciała coś jeszcze powiedzieć, ale zawo

ano: „Aniu". Zdążyła tylko krzyknąć: „Przepraszam". Odwróciła się nagle zniknęła wewnątrz mieszkania. Głos jej długo jeszcze słyszałem w uszach. Poczułem, że ogarnia mnie jakiś smutek, który jednak nie był smutkiem z powodu konkretnej osoby lub sytuacji, ale raczej jakby żalem do siebie.

Tymczasem sprawy przeprowadzki potoczyły się nadal normalnym torem, budząc zainteresowanie wszystkich mieszkańców. Stali na balkonach patrząc w dół, wymieniali między sobą uwagi. Wydawali się bardzo sympatyczni i ciekawi. Cieszyłem się, że nikt nie zwraca na mnie uwagi i mogę tak stać oparty o żelazną poręcz myśląc o różnych sprawach, nade wszystko zaś starając się przezwyciężyć w sobie niechęć, z jaką myślałem o swoim pokoju, który wydał mi się teraz smutny i ubogi, a życie w nim bardzo ciężkie. Doprawdy, nigdy nie przyszło mi do głowy nazywać swoje życie ciężkim. Przyjmowałem to, co jest, za konieczne, a więc możliwe do wytrzymania, czasem nawet przyjemne. Wydawało mi się rzeczą zupełnie naturalną wstawanie rano i powroty, obcowanie z ludźmi, z którymi łączyły mnie jedynie sprawy biura. Ten świat, w którym najwyższą formą życzliwości jest pochwała za dobrze wykonaną pracę, czasem litość, a oznaką dużego współczucia — milczenie.

Gdy odwróciłem głowę, Ania stała obok, oparta o poręcz. Pomyślałem, że nigdy nie doświadczyłem w życiu nic bardziej przyjemnego od brzmienia jej głosu. Próbowałem odtworzyć to brzmienie, ale moje wargi były nieposłuszne nawet gdy wydało mi się, że słyszę już wyraźnie tamto „dziękuję", natychmiast zagłuszały je hałasy przeprowadzki i posapywania tragarzy. Patrząc w dół widziałem tylko but oparty o żelazną balustradę. Długi czas nie potrafiłem zdecydować, czy do tak młodej osoby powinno się mówić „pani" czy „panienko". Zapadał zmrok. Między nami panowało wielkie milczenie. Bałem się nawet oddychać, aby oddech nie zdradził moich myśli.

Wtem ku wielkiemu zdumieniu usłyszałem własny głos:

— Jakie pani ma piękne buciki...

Wiedziałem, że odezwanie było głupie i niezgrabne. Nie rokowało nadziei na rozmowę. Pochyliłem gwałtownie głowę, pragnąc puścić w niepamięć ten niefortunny akt. Z przerażeniem wsłuchiwałem się w śmiech Ani. Był sprawiedliwym wyrokiem. Zdjęła nogę z balustrady.

— Skądże, mam ładniejsze. Te noszę na codzień.

— Bardzo mi się podobają — odpowiedziałem i w tym samym momencie zauważyłem na jej bucie matową plamę.

— Ktoś pani nadepnął na bucik. — Nim zdążyła zaprotestować, schyliłem się starłem plamę. Zaśmiała się znowu.

— Ach, niepotrzebnie się pan trudzi — zawołała biegnąc ku drzwiom.

Gdy tylko zniknęła mi z oczu, wróciłem do pokoju. Nie paląc światła rozebrałem się szybko i położyłem do łóżka. Myślałem o minionym popołudniu, zdarzeniach, których dotąd nie przeżywałem, a które nagle wciągnęły mnie w swój niepokojący rytm. Sny miałem łagodne, czyste i przyjemne.

Nazajutrz obudziłem się bardzo wcześnie. Leżałem na wznak z oczami szeroko otwartymi, utkwionymi w sufit, nie mogąc w żaden sposób skupić myśli na czymś konkretnym; poczułem znów zmęczenie i niepokój, które zaskoczyły mnie wczoraj o poprzedniego popołudnia. Po raz pierwszy zwlekałem ze wstawaniem; z minuty

na minutę odkładałem moment przyrządzenia śniadania. Wreszcie dałem za wygraną. Postanowiłem raz nie zjeść pierwszego posiłku, tym bardziej że zupełnie nie czułem głodu i wmuszanie w siebie jedzenia w moim wieku uznałem za przesadę, która łatwo może wyjść na złe. Przez chwilę myślałem, czy nie są to przypadkiem objawy jakiejś choroby. Podniosłem się jednak z łóżka ogarnięty nagłym lękiem, że od kilkunastu lat po raz pierwszy ktoś mógłby zrobić uwagę na temat mojego sposobu życia, zauważyć spóźnienie lub niesolidność. Mimo to ubierałem się jakoś bez pośpiechu. Gdyby ktoś mógł obserwować te wszystkie operacje, zapewne odkryłby we mnie ruchy owego chłopca, którym byłem kiedyś, a który podobnie jak teraz opóźniał pośpiech w ranki, gdy posępna twarz nieba lub — częściej — zaniedbanie obowiązków szkolnych podsuwały tysiące powodów zostania w domu. Kiedy wreszcie byłem gotów, zegarek wskazywał godzinę, wobec której trzeba było zaniechać codziennego spaceru przed pracą i dobrze wytężać nogi, aby uniknąć zdziwionych spojrzeń. Zamykając za sobą drzwi na klucz zauważyłem wystawione tuż obok mojego progu buty Ani. Stałem chwilę zastanawiając się nad tym faktem. Były bardzo zabłocone. Może więc dlatego, że puste buty budzą w nas przerażenie, a może zniechęcił mnie ich stan — wydały mi się one najzwyczajniejsze i pomyślałem z ironią o swoim niedawnym zachwycie. Dopiero po chwili uświadomiłem sobie prawdziwy powód niechęci: Ania po rozstaniu ze mną musiała jeszcze gdzieś chodzić i to wcale nie blisko. Natychmiast znikła radość, poczułem w sobie gorycz czy żal. Mimo to długo nie mogłem oderwać od tych butów oczu, nawet kiedy już znalazłem się w bramie, nagle przyszła mi ochota raz jeszcze zawrócić, aby móc przyjrzeć się im dokładnie. Przemogłem się jednak i ruszyłem przed siebie ulicą.

Po chwili ku najwyższemu zdumieniu stwierdziłem, że ulice, którymi idę, w żaden sposób nie mogą zaprowadzić mnie do biura. Ponieważ jednak z natury jestem ciekawy, ze złośliwą radością zacząłem śledzić, gdzie też mnie one zaprowadzą. Dopiero, gdy znalazłem się obok wysokiego muru klasztornego, który wysypany był od góry kawałkami szkła z potłuczonych, zielonych butelek po piwie, rozpoznałem stary szlak. Dawno temu jako malcy chodziliśmy nim na wagary. Z wielką satysfakcją odnajdywałem znajome dziury w płocie otaczającym wielki ogród klasztorny i dziwiąc się sam sobie raz po raz spoglądałem z zadowoleniem na zakonnice pracujące przy grządkach. Plewiły lub kopały ziemię, odrzuciwszy na plecy opadające z głów welony. Od tej chwili było już wiadomo, że zajść stąd można tylko „nad Kamienicę", niewielką rzekę, nad którą skwarne popołudnia spędzają gromady malców wygrzewających się lub kąpiących w ciepłej wodzie.

Usiadłem na wysokim brzegu, za plecami mając białą wieżę klasztoru, od której oddzielały mnie drzewa parku, zasłaniające główny budynek. Szybko znalazłem sobie zajęcie. Podkasałem spodnie i brodząc w wodzie badałem łozinowym patykiem głębokość, mąciłem dno, układałem z kamieni i piasku zaporę. Szybko jednak znudziło mnie to i zmęczyło. Usiadłem więc powtórnie na brzegu. Przebierając nogami w wodzie obserwowałem ryby. Zauważyłem, że śledzą mnie one swoimi wielkimi, płaskimi oczami. Czyniły wrażenie szalenie zdumionych, szczególnie te, które wielokrotnie nawracając pragnęły jakby raz jeszcze przyjrzeć mi się dokładnie. Peszyło mnie to niesłychanie. Zdawałem sobie przecież sprawę, że zainteresowanie ich budzi nie tyle wygląd, ile raczej sam fakt mojego istnienia. Udawałem, że niczego nie dostrzegam, i starałem się za-

chowywać jak najnormalniej. Zapewne od dawna myślałem o tym, ale dopiero tutaj, nad rzeką, uświadomiłem sobie, że moje istnienie lub nieistnienie nikogo nie obchodzi; można je sprowadzić do zera. Gdybym nie urodził się ileś tam lat temu, nic by się nie stało. Nikomu nie jestem potrzebny, a więc całe moje dotychczasowe życie pozbawione było celu. Jestem solidny i punktualny — tylko dlatego świat tolerował mnie dotąd. Myśli te zmęczyły mnie bardzo i poczułem się nieszczęśliwy, jak w momencie zobaczenia Ani. Próbowałem jeszcze poprawić swój nastrój, wstałem i kilkakrotnie — jak przed laty — krzyknąłem w kierunku krzaków: „Halo". Nikt jednak nie odpowiadał. Ci, którym krzyk ten mówił cokolwiek, leżą w grobach albo pochłonięci przez wielkie miasta pędzą żywot podobny do mojego. Rozprostowałem dłonią zmięte spodnie, włożyłem buty i ruszyłem w drogę powrotną.

Przywitała mnie pustka. Wszyscy byli w biurach lub na zakupach i po raz pierwszy zobaczyłem nasz dom o tej porze — wyciszony, zamknięty, martwy. Przed progiem natknąłem się znowu na buty Ani. Stały tam, gdzie zostawiłem je dwie godziny temu. Postałem chwilę przypatrując im się z uwagą. Podpalając w kuchni, aby przygotować sobie śniadanie, zauważyłem, że zupełnie nie przykładam się do tej roboty. Drażnił mnie nawet szelest miętego papieru, trzask zamanych drewien. Aby uwolnić się od tych hałasów, nieruchomiałem nadsłuchując. Wreszcie, nie mogąc odgadnąć powodu niepokoju, wyjrzałem za drzwi. Buty wciąż stały na swoim miejscu. Wówczas szybko pobiegłem do szafki, rozłożyłem na podłodze starą gazetę i wciągnąwszy buty do środka zacząłem je czyścić. Zabrało mi to wiele czasu. Wiedziałem, że muszą one być tak wyczyszczone, jak nikt inny nie potrafiłby tego zrobić. Kiedy uporałem się z tym, zachowując wszelkie środki ostrożności, umieściłem buty na dawnym miejscu i wsunąłem się z powrotem do mieszkania zaciągając na oszklone drzwi firankę. W kuchni tymczasem wygasło i o śniadaniu nie było mowy. Położyłem się na wąskiej kanapce, która służyła mi za łóżko. Zmęczony wydarzeniami przedpołudnia zasnąłem. Gdy otworzyłem znów oczy, w pokoju panował półmrok. Postanowiłem przejść się trochę po podwórzu, aby przepędzić sen. Zaledwie jednak zdołałem zamknąć za sobą drzwi, wyszła Ania. Uśmiechnęła się do mnie, wołając: „Ach, jaki pan naprawdę dobry". Zanim zdążyłem powiedzieć słowo, wytłumaczyć się, zbiegała już po schodach. Wychyliwszy się przez balustradę zauważyłem tylko w świetle latarni połysk jej butów.

Następny ranek zastał mnie w nastroju pełnym pogardy dla siebie. Nie mogłem znieść myśli o biurze. Co gorsza, wiedziałem, że wytłumaczenie jest niemożliwe. Aby nie dopuścić do siebie słabości, wstałem szybko, powiedziałbym nawet przesadnie szybko, i biegając po mieszkaniu wykonywałem szereg czynności, które powinny były umożliwić mi opuszczenie mieszkania, w istocie jednak opóźniały je fatalnie. Zaledwie uchyliłem drzwi, stanąłem znów oko w oko z butami. Tym razem jednak obok butów Ani stały drugie, większe, powykrzywiane i zniszczone, zapewne — jak zdążyłem się domyślić — własność jej ojca. Próbowałem zamknąć za sobą drzwi, ale w którą tylko stronę się odwróciłem — wszędzie wzrok napotykał buty. Wówczas dusząc w sobie wszelkie myśli wbiegłem do mieszkania, rzuciłem na kanapę kapelusz, płaszcz i szalik i pokornym, cichym krokiem zacząłem skradać się do drzwi.

Zaczęły się dni intensywnej pracy. Co rano obserwowałem zza firanki rosnącą kolejkę butów. Mieszkańcy naszego domu podchodzili do moich drzwi wczesnym ranem, czasem nawet wieczorem, i składali swoje buty. Coraz częściej też robiono to zupełnie otwarcie, jakby była to czynność najbardziej naturalna, sama przez się zrozumiała. Doszło wreszcie do tego, że nie uważano już za wskazane trudzić się osobiście. Początkowo wyręczano się dziećmi i żonami. Wkrótce i to zostało zaniechane. Po prostu ustalono na każdym piętrze dyżury. Obowiązkiem służącej, która pełniła w danym dniu dyżur, było zebranie wszystkich butów i dostarczenie pod moje drzwi. Nikt nie mówił do mnie teraz inaczej, jak „dobry człowieku" albo „panie", dodając po tym moje imię. Oczywiście byłem z tego niezadowolony, ale nie miałem na to żadnego wpływu. Zresztą nie potrafiłbym sobie odmówić wyświadczania Ani tej drobnej przysługi, a wiedziałem, że jest to możliwe jedynie wtedy, gdy będzie miało pozory ułatwiania życia innym. Tym bardziej że w tym wszystkim miałem i ja swoje małe satysfakcje. Dzienną pracę zaczynałem zawsze od wyszukiwania butów Ani. Zabierało to sporo czasu. W tym celu musiałem wziąć do ręki każdy niemal z tych wstrętnych, poniszczonych, kulfoniastych i zdeformowanych butów, których właścicielami najczęściej byli mężczyźni pracujący w odległych, błotnistych, niemal wiejskich dzielnicach miasta. Każdy but wydawał dość dokładne świadectwo o charakterze właściciela, po rodzajach śladów szybko nauczyłem się rozpoznawać, jak wyglądał miniony dzień właściciela, czy wrócił pijany, czy trzeźwy, czy spieszył się do domu, czy też łaził gdzieś bez celu po mieście; wkrótce wiedziałem o nich więcej, niż mogli się spodziewać. Kiedy wreszcie odnajdywałem gdzieś w kącie przywalone innymi buty Ani, czyściłem je w pierwszej kolejności i robiłem to tak sumiennie, że gdyby ktoś mógł porównać którąkolwiek parę z butami Ani, nabrałby niedobrego przekonania o mojej bezstronności. Ale nie było rady, potrzebowałem przecież zemsty za pospolitowanie mojej uczynności.

Zauważyłem, że Ania przestała się do mnie uśmiechać tak swobodnie, jak dawniej. Wydawało mi się nawet, że na mój widok na jej twarzy zjawia się mina wyrażająca zdumienie podobne zdumieniu, jakim poczęstowały mnie owego rana ryby pływające w rzece. Bolałem nad tym, ale bolałem w milczeniu. Poświęcałem każdą chwilę wolną obserwowaniu Ani, to jedno mogłem w tej sytuacji robić. Trzeba przyznać, nie było to trudne. Gdy przebywała w domu, stała najczęściej na balkonie rozmawiając z kimś dla mnie niewidocznym albo bawiła się na podwórzu, biegając z dziećmi. To było jednak najcięższe do zniesienia. Doszło do tego, że wystarczyło, aby do Ani zbliżył się ktoś pragnąc zamienić kilka słów — mógł to być starzec — natychmiast ogarniało mnie wzburzenie trudne do opanowania. Niezgodnie zresztą ze swoją naturą i intencjami zaczynałem nienawidzić nawet ludzi, którzy zmuszeni byli się jej kłaniać. Później zaś, wbrew zimnym rozumowaniom, do których się zmuszałem, długo nie potrafiłem zasnąć nie mogąc odpędzić od siebie poczucia „krzywdy". Było coś zwierzęcego, jak przypuszczam, w tym ustawicznym obserwowaniu jej i domyślaniu się gestów, które mogły pozbawić mnie bodaj możliwości przebywania przy niej. Sama myśl, że mogła gdzieś nagle wyjechać, doprowadzała mnie do dna rozpaczy. Tak, to był chyba egoizm — jeśli potrafię być szczery — egoizm i upodlająca rezygnacja, za którą nienawidziłem siebie, wysilanie całej woli, aby tylko zapewnić sobie to minimum, konieczne do utrzymania się przy życiu. Potrzebowałem jej, na tyle jednak tylko, aby mi stale potwierdzała, że muszę

istnieć i że ten krzyk, który czasem słyszałem w sobie, jest czymś, co należy uczynić pożytecznym dla innych.

Pewnego wieczoru, gdy spacerowałem samotnie po parku, zauważyłem ją tuż przed sobą, jak zbliżała się, otoczona przez koleżanki. Zatrzymała się nagle i zostaliśmy sami.

— Co to za gwiazda? — zapytała.

— Wenus.

— Wenus. Marzę, żeby z mojego pokoju było ją widać.

Przezwyciężając zażenowanie gotów byłem pokazywać jej wszystkie widoczne o tej porze gwiazdozbiory, fantazjować na temat lotów międzyplanetarnych i życia w kosmosie, ale Ania, zaspokojona widocznie moim wyjaśnieniem, uśmiechnęła się i pobiegła za koleżankami.

Ostatnio mój tryb życia zmusił mnie do zastanowienia. Pracując jak zwykle wieczorem poczułem nagle głód. Odstawiłem buty na bok i sięgnąłem do szafki: była pusta. Początkowo sądziłem, że przez pomyłkę w pośpiechu położyłem jedzenie w innym miejscu. Wszystko jednak było już zjedzone. Po chwili dopiero uzmysłowiłem sobie, że od jakiegoś czasu zarzuciłem dawną systematyczność, przestałem dbać, aby nigdy nie być zmuszonym stanąć przed pustą spiżarnią. Zdaje się robiłem to przez niechęć do wszelkiego porządku, która opanowała mnie niedawno. Trzeba było zrobić zakupy. Włożyłem płaszcz i kapelusz.

Zaledwie wyjrzałem na ulicę, zobaczyłem kierownika naszego biura. Stał przed domem z Anią, która pokazywała palcem na moje okno. Raz jeszcze upewnił się wskazując końcem laski i ukłonił się Ani. Wówczas podniosłem kołnierz płaszcza i zacząłem szybko oddalać się w przeciwnym kierunku. Zauważył mnie jednak. Po chwili był już dość blisko, abym usłyszał, że wzywa mnie do zaprzestania bezsensownej ucieczki. Mówił, że nie mam powodu wstydzić się opuszczonych dni, że to nic straconego, byłem przecież ostatecznie wzorowym pracownikiem i on ręczy mi słowem honoru, że wszystko zostanie puszczone w niepamięć. Nie oglądając się za siebie biegłem opustoszałymi, bocznymi ulicami miasta. On tymczasem przeszedł na morały. Twierdził, że tak się nie postępuje, trzeba było przynajmniej zawiadomić biuro o swojej niedyspozycji. Wszyscy czekali bardzo długo i byli zaniepokojeni moim losem. Ostatecznie, nie ma nic złego w jego wizycie, przeciwnie, jest ona dowodem, że lubiano mnie powszechnie, a nawet więcej, i że nigdy nie trzeba lekceważyć czyjejś sympatii. Nie wiem, dlaczego najbardziej rozgniewały mnie słowa: „niedyspozycja" a także „nawet więcej". Nienawidziłem go w tej chwili tak bardzo, że długo zastanawiałem się, czy nie odwrócić się, nie powiedzieć, co myślę o jego chęci dręczenia mnie, i nie uderzyć go w twarz. Dałem jednak spokój. Wyciągając nogi, biegliśmy niemal wśród pogrążonych w cieniu nocy małych, koślawych domków nie odzywając się słowem. Wreszcie dał za wygraną. Przystanął obok jednej z pomp, które stały tutaj gęsto na ulicach. Widocznie pompy, które świadczyły, że wodociąg zapewne nie obejmuje już tego obszaru, uświadomiły mu nagle, że w swojej dobrej woli posunął się za daleko. Wspierając się na lasce rozglądnął się kilka razy wkoło, po czym nawrócił. Przez chwilę przystawał jeszcze co jakiś czas, jakby przypuszczał, że go dogonię.

Byłem wolny. Zorientowałem się jednak, że jestem w nieznanej dzielnicy, której nigdy nie widziałem na oczy. Nie miałem zupełnie pojęcia, którędy trzeba iść, żeby trafić do domu. Zmęczony pogonią, usiadłem na chwilę na progu jakiegoś domu, po czym ruszyłem przed siebie. Dopiero o świcie odnalazłem swój pokój. Wydał mi się najszczęśliwszym miejscem na ziemi. Rozebrałem się szybko i położyłem pod kołdrę. Byłem chyba naprawdę szczęśliwy. Wkrótce też — podobnie jak w dzieciństwie — zwyciężyło zmęczenie wypadkami dnia. Niemal natychmiast usnąłem.

Coraz mniej czasu pozostawało mi dla siebie. Teraz już nikt nie przestrzegał terminów. O każdej porze znajdowałem pod drzwiami co najmniej kilka par butów. Mimo to niezadowolenie rosło. Uchylając okno wychodzące na ganek słyszałem, jak kobiety oparte o żelazną poręcz mówiły złym głosem: „Zaczyna się już niektórym przewracać w głowie, pracują byle zbyć". Informowały się także, że nie ma nic gorszego, jak w kamienicy mieszka ktoś, kto stale chodzi z miną, jakby ludziom robił łaskę. Mówiły, że człowiek powinien być skromny, gdyż inaczej niechętnie powierza się mu nawet drobne sprawunki. Mimo to roboty jakoś nie ubywało. Zdarzały się natomiast ostatnio coraz częściej małe awantury. Goście, którzy sądzili, że posiadam swoich faworytów, zachodzili do mnie na rozmowy albo robili wymówki bardziej bezpośrednio, gdy mijaliśmy się w przejściu lub podczas wymiany ukłonów na ulicy. Coraz częściej też wychodząc rano na balkon spostrzegałem na butach Ani ciśnięte z wyraźnie złośliwą intencją ciężkie buty męskie z przylepioną na wierzchu kartką: „czyszczenie w pierwszej kolejności", albo „buty przeznaczone do celów specjalnych". Starałem się w miarę możliwości zadośćuczynić wymaganiom. Nic to jednak nie wpływało na zmniejszenie się reklamacji. Po prostu miałem ręce pełne roboty i trzeba było spieszyć się bardzo, aby — szczególnie przed siódmą rano — wszyscy byli obsłużeni. Oczywiście, drobne uchybienia zdarzały się, ale wynikały one z mojego przepracowania. Do tego nerwy coraz częściej odmawiały mi posłuszeństwa. Bywały dni, że od rana spoza uchylonych drzwi do mojego pokoju usłyszeć można było gniewne mruczenie, a nawet krzyki. Nikt jednak sobie z tego nic nie robił.

Po jednej z większych awantur z jakimś panem w futrze postanowiłem za wszystko zemścić się na moich sąsiadach. W tym celu niby to mimochodem kilkakrotnie zauważyłem w rozmowie, że pragnę zerwać z obecnym trybem życia, kończę raz na zawsze z butami i powracam do biura. Zdaje się, że naprawdę nawet zatęskniłem nagle do dawnego spokojnego życia, do codziennych spacerów przed biurem i małych sukcesów, które ożywiały ogólną monotonię urzędniczego życia. Nie dawali po sobie poznać, czy robi to na nich jakiekolwiek wrażenie. Myślałem: „Zanim przypadek nie ujawnił mojej przydatności, byłem przecież takim samym dobrym człowiekiem. Była to, oczywiście, inna dobroć, nieuświadomiona — jeżeli tak można powiedzieć — niezdolna do pokonywania przeszkód na swej drodze, dobroć nikomu niepotrzebna. Ale była. Wystarczałem sam sobie i tak chyba było najlepiej. Posiadałem małą wolność, której nie potrafiłem docenić". Zdawali się nie domyślać niczego. Człowiek jest ślepy, dopóki bieg wypadków nie uświadomi mu, że żył złudzeniami. Wkładając pośpiesznie płaszcz, krzyczałem specjalnie głośno:

— Jeszcze zrozumieją, kim jestem!

Wybiegając kopnąłem stertę butów przygotowanych dla mnie i uśmiechając się gorzko ruszyłem przed siebie. Kiedy spacer wyludnionymi o tej porze uliczkami sąsiedniej dzielnicy znudził mnie — i sądziłem, że wszyscy już wyszli z domu — zawróciłem. Minąłem, idąc na palcach, pusty ganek i zamknąłem się w swoim pokoju. Wkrótce leżałem z powrotem na kanapce podciągając kołdrę pod brodę.

Widocznie jednak wyśledzono mój powrót. Nie minęło piętnaście minut, a na firance zasłaniającej oszklone drzwi zauważyłem cienie ludzi. Początkowo udawali zatroskanie moim stanem zdrowia. Ktoś głośno opowiadał, że poprzedniego dnia widział na własne oczy, jak wyszedłem na balkon bez szalika, i pewnie leżę teraz ciężko przeziębiony. Po czym pojawiły się w moim pokoju kartki wsuwane przez szpary: „Proszę nie robić żartów, jesteśmy poważnie zaniepokojeni". Kiedy i to nie odniosło skutku, zaczęli mnie nachodzić rzekomi poborcy elektrowni, listonosze z pilną depeszą, posłańcy wzywający natychmiast przed komisję wojskową, wreszcie zwyczajne baby oferujące tanią sprzedaż masła. Po czym wyczerpały się pomysły albo zbliżająca się pora obiadowa wzywała do powrotu, dość że na szybie nalepiono olbrzymią płachtę papieru pakunkowego z napisem: „Człowiek honoru wie, jak należy postępować". Pukania nie ustawały jednak do późnego wieczora, wprawiając mnie w coraz lepszy nastrój. Do snu ukołysał mnie jednostajny szmer zaintrygowanych, doprowadzonych do pasji głosów. Ludzie wylegli na balkony komentując niecodzienny wypadek.

Ranek zastał mnie w triumfalnym nastroju. Byłem gotów wymierzyć ostatni policzek przygotowywany od dawna. Postanowiłem ukazać się im w całej swojej wielkości. Ubierając się w wielkim zdenerwowaniu bełkotałem niemal: „Kto jest potrzebny?". Zaraz odpowiadałem sobie: „Ja, ja, ja". Popadałem coraz bardziej w fantazję. „Teraz dopiero widzą, co znaczy moja obecność wśród nich". „Z delegacją do mnie, na kolana — błagać." „Jestem wolny, mogę jeszcze zmienić decyzję, przepraszajcie." Wkładając płaszcz i kapelusz sięgnąłem po dawno nie używaną wodę kolońską. Jej zapach podniecił mnie jeszcze bardziej. Wychodząc po raz pierwszy obejrzałem z satysfakcją i uznaniem swoją postać w lustrze.

Zaledwie przekroczyłem próg, uderzyła mnie pustka pod moimi drzwiami. Przystanąłem. W domu panował normalny ruch, jaki poprzedza wyjście do pracy. Sąsiedzi mijali mnie w klatce schodowej bez uśmiechu, bez słowa. Wydawało mi się, że wszyscy włożyli nowe, skrzypiące buty. Nie wiem jednak, czy to prawda. Od bramy, udając sam przed sobą jakiś ważny powód, zawróciłem raz jeszcze. Ania stała przed swoim pokojem oparta o poręcz. Nie spojrzała nawet w moim kierunku. Nie było także jej butów.

Kiedy ponownie przystanąłem w bramie, zobaczyłem jedną tylko drogę, tę, która od tylu lat prowadziła do biura. Mgła jeszcze nie podniosła się, była jednak zbyt lekka, aby przesłaniać znaną perspektywę. Zresztą trafiłbym tam po ciemku. Ze zdziwieniem stwierdzałem, że pewne charakterystyczne kamieniczki, które dawniej służyły mi jako punkty orientacyjne — nic już nie wyrażają. Idąc przed siebie ulicą raz po raz spoglądałem w twarze przechodniów:

były zamknięte, obce. Mijaliśmy się a żaden nie podniósł nawet oczu. Moja twarz nie ciekawiła ich, nie budziła nawet podejrzeń. Myśląc z ironią o tym, co było już poza mną, mówiłem sobie: „Jestem wolny". A jednak zbyt często oglądałem się za siebie. Nic się nie stało. Wszyscy szli w przeciwnym kierunku. Może tak zawsze było? Dziwiłem się sam sobie, że dotąd nie przyszło mi na myśl, iż w ciągu tych kilkunastu lat zawsze tylko s p o t y k a ł e m lub m i j a ł e m. Zauważyłem, jak ciężko mi przyspieszać kroku, i po raz pierwszy chyba — niemal fizycznie — ciążył mi ten miejski pejzaż. Nie miałem nawet siły bronić się przed nim i przed myślami, które napływały do mojej głowy: szorstkie, gryzące.

Był jeden z tych szarych ranków, które każdy z nas zna tak doskonale.

*Stanisław Stanuch*

*Jan Brzękowski*

## ŚCIEG

Często — gdy myślą przybliżam chwile odległe i lata,
rzęsy przymknięte jak krata nas dzielą,
gdy myślę o was dalekich — słowa jak gołębie
z rąk mi zlatują, przyjacielu,
w skrzydeł trzepocie jak płaty
białego listowia giną w coraz bliższej głębi.

Chwile te jak ofiara biblijna zamrużone w dymach stosu
w obłokach gęstnieją i toną, pod piersią
coś ciśnie i umiera bezpotomnie, jak pierwszy
wiersz, do którego rymu znaleźć niesposób.

Wtedy — na granicy między snem a nieśnieniem
jak na ścierni zroszonej złym księżycem z bajki
dzielą nas lata niezapomniane,
jak rzęsy przymrużone na szybie wśród lodowców
układam białe kwiaty w czerwień zachodu,
kwiaty — sny zamrożone w pianę.
Ależ to niezapominajki
naszego dzieciństwa i białe nenufary śpiących stawów
wyłaniają się z krzewów przyciemnień zamrużeń,
słychać tumult eksplozyj — to w dymie zachmurzeń
czarne oczy Infantki przypinają złote skrzydła sławy,
gdy wspomnienia świerszczami ćwierkają w kominie.

To one suną po Polach Elizejskich jak sanie po równinie
zaprzężone czwórką koni karych, którym
wilki skaczą do gardła — krwią na śniegu znaczą
trop niezatarty. To ścieg przerwany na śniegu za borem
na odległej ukrainie zimy.

## SPOTKANIE

Ten świat jest dziwny, ileż nieznanych
światów przeszyło mię, przebiło na wylot,
nachyliło
nade mną, pogrzebało w gęstwie przeczuć —
był to dziwny wieczór
lub może poranek?

Nie —
Było to w listopadowy wieczór, dnia dwudziestego któregoś...
daty nie pamiętam dokładnie, z datami jestem na bakier —
była godzina szósta, przystanąłem przy hallu
na rogu ulicy Royale i wydało mi się, że idę Królewską lub
Nowym Światem.

A wtedy miałem dziwne spotkanie: mój
stary profesor łaciny, w cylindrze wybielonym kurzem,
rzucał grosz ubogiemu
słaniając się na wykrzywionych odnóżach,
jak gdyby wyjęty z obrazu Toulouse-Lautreca,
o latarnię oparty, przy murze,
czekał.

Jakiś gest tajemny zatrzymał mnie również,
a świat uderzony w serce także stanął,
czy trwało to krótko, czy długo?
nie wiem, nie mogę zdać sobie sprawy —
szedłem ulicą Długą
w Krakowie lub w Warszawie,
a może nad Sekwaną...

Mój stary profesor łaciny otoczony tancerkami wybiegł z Moulin Rouge'u
i zapadł się ciężko w dorożkę dwukonną,
koń człapał po bruku stukotem kopyt monotonnym,
a numer dorożkarza przybity na plecach,
tysiąc sto trzydziesty drugi,
chwiał się i błyszczał, jak słońce przyświecał.

Nagle poczułem, że tak nie można dłużej
zalewać robaka i brodę zanurzyłem w chmurze,
w którą spowita była tancerka,
ból rozkrawał me piersi ostrym pługiem
i brnąłem w bezsens świetlny neonowych reklam,
a nogi zapuszczały w ziemię swe korzenie,
gdy usta zakuwały w łańcuchy milczenie...

A wtedy otworzyłem niewiedzące oczy.

## MORENA

Biały anioł nie wiódł cię miękko do przystani,
przed Notre-Dame nie zatrzymał się, nie zamilkł,
gdy rozbijałem zamki witryn bukinistów —
ale zamiast twych oczu przeźroczystych
widziałem tylko czarne błyski czasu
na łąkę rzucone kwiecistą
i to wspomnienie zapomniane, ten brak ciebie,
który trzepocze sercem jak spłoszone skrzydło ptasie
na wzburzonym niebie.

Nigdzie cię znaleźć nie mogłem.
Nie było cię ani w Domu, ani w Coupoli —
szukałem cię wszędzie pośród nocy obłej,
bo nie jestem ani z chleba,
ani z soli, ani z roli,
ale z tego, co mię boli,
ale z tego, co jest drogie, co jest nieme,
przetopiony w słów alchemię,
krzyk nieżywy wkuty w skały,
oniemiały
wbity w ziemię.

(Tak znika gwizd lokomotywy
na wjeździe do tunelu, z którego wyjścia nie ma.)

Tak samo — dawno — kiedyś —
zanurzony w ciszy letniej,
zagubiony w nocy leśnej,
chciałem zginąć, krzyczeć we śnie,
ale szloch chłopięcy
niemy — nie mój
z warg
zejść nie mógł
w ciemność czarną,
błądził, kluczył w noc bez kluczy
i przegięty
czepiał się martwej moreny,
którą tu porzucił
pokonany czart.

## CZARNA

Tam, gdzie droga wypełniona pyłem
zakręca poprzez most nad wodą rzucony stojącą —
żyją w niej nenufary, wartki bat woźnicy lekko je potrąca,
odrywa od tafli wody białą duszę dziecka —
gęsi w skrzydeł trzepocie rzucają w powietrze gęste chmury pierza
jak orły natchnione nad łąką wzlatują pochyłą
i wypełniają krzykiem wieczór zamknięty w pejzażu —
bezruch upału, w nim żab rechotanie i brzęczenie trzmieli
od pól podchodzi, siano zapachem duszącym w skronie uderza,
z rykiem żałosnym bydło łaciate w omszałe kadzie
język spragniony wpuszcza, szare chusty zmierzchu miękko kładzie.
W ciszę wpadają dzwonki stacji pociągi głoszące i spokój niedzieli,
świst gwizdka je wynurza w pośpiechu z mrocznych pokrowców,
jak cichy ukłon wita je czapka czerwona zawiadowcy.

Z drugiej strony drogi i błotnistego bajora — w chmurach
kryją się w mroku domy głucho drzemiące w dziedzińcach,
ogródki malw i maków zapuszczone i mała wioska Czarna, poprzez którą
pędzi wśród burzy ciemnej kolorowy faeton mojego dzieciństwa.

*Jan Brzękowski*

*Ranko Marinković*

# ŚWIERSZCZE I BĘBNY

## NIENAWISTNE UROCZYSTOŚCI

Pod gorącym letnim słońcem, w cieniu dzwonnicy, pod biciem dzwonów ostrych słów kaznodziei, który wskazuje kościstym i surowym palcem na każdego z nas z osobna: oto grzesznik! — Tomi znowu popadł w dręczące medytacje, szukając bezskutecznie w swych myślach jakiegoś zacisza, gdzie mógłby odłożyć ból głowy jak z przepicia, gdzie mógłby odetchnąć... Usnąć... Lecz nigdzie spokoju, nie ma spokoju...

Cała wyspa spowita jest dzisiaj dymem kadzidła i płynie po wodzie jak mgliste, smutny obłok, jak zabłąkany, zdziczały spłacheć ziemi, z którego wśród dymu, mgły, bicia dzwonów i zgiełku — wznoszą się jak z czeluści piekielnych ludzkie jęki, pełne błagań i niedoli.

A lato smaga wyspę rozpalonymi biczami; słychać cykady ćwierkające w koronach morw i drzew świętojańskich, jaskółki przelatują z piskiem, osły ryczą, kozy, opuszczone i głodne, żałośnie beczą, uwiązane do figowców i oliwek. Rozmaryn i szałwia rozsiewają upajający zapach, żywica kapie z okaleczonych pni sosnowych, a wiatr wygrywa nad wyspą swą starą pieśń o podróżach morskich, o błękitnych powietrznych przestrzeniach, po których szybują białe mewy.

A tu jakieś czarne widma o bladych i surowych twarzach inkwizytorów podnoszą swe twarde i nieubłagane palce, marszczą brwi i z rutyną surowo krzyczą, klną, grożą pożarem i ogniem piekielnym, wymachując piorunami nad pochylonymi głowami ludzi, w których serce zamiera ze zgrozy i przerażenia.

Błyskają na słońcu obramowane złotem szaty liturgiczne, powiewają na wietrze kapy i dalmatyki, mistral — wiatr północno-zachodni — rozwija baldachimy i chorągwie kościelne z napisami „Stowarzyszenie Dziewcząt — Smowica", „Stowarzyszenie Mężów Katolickich — Bogomolja", „Stowarzyszenie Wiecznej Adoracji — Rogoznica"; pod tymi chorągwiami idą tłumy ludzi, a nęcąca śpiewa swą odwieczną pieśń o lepszym życiu. Kukły o przebiegłych nosach, przebrane w złotożółte kostiumy, z zadowoleniem kręcą kciukami na wzruchu i mruczą zagadkowe, chytre łacińskie słowa — jako przedstawiciele dyplomatyczni wszechmocnego boskiego imperium w naszej kolonii ziemskiej, pełnej tubylców-buntowników. Przez nich to pewnego dnia wybuchnie wojna

kolonialna, która zniszczy wszystko i spali ogniem wiecznym (Amen! — dodałby tu automatycznie don Florio, kanonik i złośliwiec).

Ze wszystkich stron wznoszą się dziś na wyspie niedobre głosy, jak gdyby na ten mały punkcik we wszechświecie zwalił się dziś gniew boski, a wyspa zapłonęła dzikim pożarem pomsty i nienawiści.

W górze, wysoko, na swym tarasie Tomi leżąc na wznak słucha histerycznych głosów i usiłuje im się wymknąć, zamknąć na siedem kluczy obojętności, oddać się całkowicie cykadom, wiatrowi i obłokom.

„Oho! Oho! Dajcie mu obłok! (ironizuje z myślą o samym sobie). Bądźcie łaskawi myśleć tylko o tym, aby dla niego bez przerwy kształtować na niebie obłoki. Fabrykujcie je. I... i... baczcie zwłaszcza, żeby obłoki nie stały w miejscu, lecz sunęły po niebie, aby nasycić jego uwagę, aby mógł śpiewać: *Lecą za obłokiem dwie białe mewy...*, gdyż smutny jest dziś i nieszczęśliwy. To fantasta."

„Tibulo! — rzekł Tomi do siebie głośno, z goryczą i urazą. — Poeta-kłamca, mistyfikator!"

„A mimo wszystko kocham spokój i... Izydorę, oczywiście platonicznie. Na rękach swych niosę płacz i rozpacz, i serce, które za nią krwawi..."

Spojrzał na swe ręce, jako na ręce w ogóle, na ręce człowieka. Mądre, pracowite, wszechmocne i chytre, złe ręce, które głaszczą psa, które unoszą się na powitanie i przesyłają pocałunki, ręce wymierzające ciosy, groźby i policzki. Liryka i technika rąk. Dobre ręce budują, pracują, tworzą; złe ręce burzą i niszczą to, co dobre ludzkie ręce stworzyły. Ręce chwytają za ręce i przez nie płynie przyjaźń, braterstwo, solidarność, potężna grawitacja dwóch serc. Ręce powstają przeciwko rękom; ręce biją, ręce bronią, ręce mordują ręce.

Och, ręce małego Jezdimira, wyciągnięte ku obłokom!

„Obłok, obłok! (Tomi znowu zaczyna zrzędzić). Obserwuję go leżąc na wznak przez całe popołudnie — wierzcie mi — gdy tak powoli i beztrosko płynie na południe jak jakiś fantastyczny włóczęga... Nie, nie jak włóczęga (nieudane niezręczne porównanie!), jak mewa lecąca w dal. Utonął obłok w błękicie głębszym od każdego morza... odpłynął braciszek w błękitne, niebiańskie pustynie.. Dziś w nocy rozszarpią go wściekłe wilki (mam na myśli wiatry), a jutro ujrzę na niebie jego białe runo. Ach, obłoki, bracia moi rodzeni!"

Chciałby Tomi kołysać swą myśl przesmutną jak rozpłakane niemowlę na białych piernatach obłoków, pod błękitem letniego nieba, w cieniu tarasu i w lekkich podmuchach mistralu. Lekkie, przezroczyste niebo, dalekie, wysokie!

— Ech, gwiżdżę ja na twoje niebo! — mówi Tomi Sabundalović, bezsilny świadek nienawistnych uroczystości na wyspie. — Gwiżdżę na to. Spójrz przez teleskop, a zobaczysz na tym twoim niebie straszliwe perturbacje, nieoczekiwane wstrząsy, dzikie smaganie przestrzeni ognistymi biczami, pijane błądzenie i zderzanie się planet, upadki gwiazd, pełzanie mglistych spiral, krzyżowanie się reflektorów wszechświata, niepokój świateł... A spojrzyj przez mikroskop na piękną twarz twej platonicznej Izydory — ujrzysz straszliwy relief z górami i dolinami, a twoją platoniczną miłość pochłoną tłuste przepaście z bujną wegetacją szczecin grubych jak trzcina i szuwar na bagnach.

A mimo wszystko oczy noszą obraz nieba i Izydory, jak oczy dziecka, które śpi z bajką pod powiekami.

— Niebo w wysokości!

Nisko nad Tomim śmigają i ćwierkają jaskółki. Czuje, jakby kłuły go po
cie igiełki, i nie wie, czy to chłodnawy mistral, czy ostry pisk ptaków w po-
ietrzu.

Pachną goździki rozkwitające czerwono w doniczkach na tarasie. Szlachetne
cie goździka! Z ohydnego nawozu w doniczce wyrósł ten niewypowiedzianie
ękny zapach. Swą barwą i zapachem goździk wypowiedział się całkowicie.
czym wypowiedział się tam w dole czarny i zły rycerz boży, który krzyczy
zez cały dzisiejszy dzień grożąc ogniem piekielnym? Z jego okadzonych i po-
ięconych głosowych piszczałek wychodzą ponure dźwięki średniowiecznych
ropności i przelewu krwi: „Jeśli to nos wroga naszego — obetnij go, jeśli
owa — odrąb!".

Dmą tam na dole w miedziane jelita instrumentów i biją w bęben: wzmac-
ają zachwianą wiarę na wyspie. Ptaki, przerażone tymi dźwiękami, latają
zołomione i kłębią się w powietrzu jak niespokojny obłok, jak żywy kłąb
rachu i paniki.

„Trąba i bęben" — mówi Tomi patrząc z pogardą na przerażone ptaki. Nie-
yś sam usiłował grać na skrzypcach, tym lirycznym instrumencie, a teraz
zypomniał sobie, jak trzasnął pudłem o szafę i złamał na kolanie smyczek.
„Tarcie końskim ogonem po owczych jelitach, napiętych na wydrążonym
ewnianym pudle... Liryka! Lepiej już słuchać cykad przyczajonych na sęka-
h konarach prastarych drzew świętojańskich. Czyż nie odczuwasz pragnie-
a na widok kryształowo czystej wody w szklanym dzbanie na białym obrusie,
którym kładzie się promień ciężkiego, upalnego słońca w południe? Czyż nie
czuwasz głodu na myśl o winogronach i figach, o czerwonym, soczystym ar-
zie? Słuchaj tego lata z jedwabnych strun napiętych między słońcem a zie-
ią, jak drży, jak migoce na brzuchu tego małego, szarego owada, który umilkł
ystraszony dźwiękiem trąb. Któż lepiej od cykady potrafi wyrazić lato?"

Potem Tomi przyglądał się mrówkom, które ciągnęły muchę zabitą przez nie-
przed chwilą. Bez przerwy siadała na jego twarzy i spacerowała około nosa
z Angielka wokół piramidy Cheopsa, podziwiająca wspaniałą budowlę. Tomi
prawda nos ma pokaźny... Ze dwadzieścia razy ją chyba odpędził... Cóż za
zeklętnica! A gdy ją schwytał, zawołał z satysfakcją: „Koniec z tobą albo
jestem Tobiasz!". I cisnął ją na taras, a potem zapałką odciął głowę (ileż
ciekłości może wywołać jedna impertynencka mucha!).

A teraz ciągną ją żwawo i uważnie dwie głupkowate mrówki: „Hej, zaczekaj,
acie! Zmęczyłem się. Bierz ją tu za nogę, a ja wezmę za skrzydło. Ależ bydlę
ste". A za nimi trzecia mrówka niesie szybko głowę muchy i medytuje z za-
woleniem: „Dobra rzecz na zimę...".

Przeklęte filistry! — pomyślał Tomi. — Tak okrutnie odbywał się pogrzeb
liana Sorela u Stendhala: najpierw ciało, a za nim oddzielnie głowa w ramio-
h Matyldy de la Môle, która całowała ją w czoło."

Przypomniał sobie Tomi, że uczyli go: bądź jak mrówka! Mały, cichy, nie-
rważony, pracowity, cierpliwy, szary realista. Oszczędny na codzień. W lecie
śl o zimie, a w parlamencie będzie cię reprezentował, nie bój się — Bonnet
otężnym nosem. To samo ci zresztą zaleca wielki francuski poeta, Lafontaine,
swej baśni o świerszczu i mrówce.

Zastukał, mianowicie, pewnej ostrej zimy sezonowy, bezdomny poeta
ierszcz do bogatych drzwi kamienicznika Mrówki, na których wisiała ta-

bliczka: „Członek stowarzyszenia dobroczynnego »Życie« — żebranie wzbr
nione". Gdy pan Mrówka przez mały, okrągły otwór w drzwiach ujrzał stojąc
go tam obdartego i wygłodniałego włóczęgę, wrzasnął tak, jak krzyczą właśc
ciele pięciopiętrowych kamienic na żebraków i bezdomnych: „Wynoś się, t
leniu śmierdzący. Co robiłeś przez całe lato? Kradłeś, co?...".

— Śpiewałem... Jestem znanym poetą, jeśli pan łaskawie sobie przypomin
i jako taki...

— Poeta? Śpiewał? Ach, więc to tak... śpiewał? A więc śpiewaj, bracie, d
lej, śpiewaj! Teraz nawet możesz tańczyć!

Que faisiez-vous au temps chaud?
Dit-elle a cette emprunteuse.
— Nuit et jour, à tout venant,
Je chantais, ne vous déplaise.
— Vous chantiez? J'en suis fort aise:
Eh, bien! dansez maintenant!

A świerszcz śpiewa. Śpiewa pomimo ostrej zimy i mrozu, wiatru i mrówe
śpiewa stale i płomiennie o słońcu na niebie, o swym wielkim lecie, które ro
postarło się nad wyspą jak potężny, jasny, słoneczny poemat.

A tu w dole mrówcze filistry ciągną swą zdechłą muchę w przekonaniu,
to, co robią, jest niezwykle ważne, że każdy powinien ustąpić im z drogi, gd
one „latem myślą o zimie", gdyż „nie zapyta ich starość, co robiła młodość
gdyż „ziarnko do ziarnka", gdyż one... Gdyż one ciągną zdechłe ścierwo do d
mu, do spiżarni. Dobra rzecz na zimę...

W rogu tarasu czarny, kosmaty pająk rozsnuł od ściany do ściany swe ni
widoczne sieci i u wejścia do swej jaskini wygrzewa się na słońcu jak jak
przedhistoryczny chytrus z Cro-Magnonu. Kto wie, od ilu dni ten stary m
chołów nie miał łupu? Igrają w słońcu lekkomyślne muszki nieopodal je
cienkich nici, a on wyczekuje z cierpliwością na przypadek, jak rybak, któ
zarzucił sieć, zapalił fajkę i czeka.

Obserwując marudziarzy krzątających się i grzebiących w błocie, tych a
typatycznych grabarzy i pożeraczy trupów — Tomi splunął na nich z pogard
a ich własną muchę oddał kosmatemu łowcy-pająkowi, który zresztą nie zwr
cił na ten dar uwagi.

Bicie dzwonów, dęte orkiestry, fanfary, bębny. Strzelają moździerze. Wi
kie uroczystości kościelne. Siedem statków „Żeglugi Adriatyckiej" przywioz
stado duchowne z trzech sąsiednich diecezji. Jego Eminencja ksiądz biskı
sam osobiście postawił dziś swą stopę na naszej małej, niespokojnej wysp
(mówią, że przywiózł ze sobą słynnego czarnego zakonnika, kaznodzieję, sp
wiednika, misjonarza, dyplomatę — i cóż jeszcze? — który kruszył najbardz
zatwardziałe serca). Miasteczko pełne jest pobożnych, starych panien, star
szek w czerni z różańcami z pestek drzew świętojańskich; mnóstwo księży, z
konnic, zakonników, białych, czarnych, czarno-białych, chudych, grubych, ba
dzo grubych, a nawet bardzo, bardzo grubych...

— Niech wam Bóg błogosławi sadło, padre Crescence! Ostatecznie są ró
nież grubi ateiści, ale nawet ateista cięższy od kwintala wzbudza podejrzen
gdyż to przesadne przywiązanie do życia na ziemi nazywa się niekiedy obża
stwem.

Ludzie roją się jak mrówki; plączą się wszędzie, spotykają, wymieniają pozdrowienia, pytania i odpowiedzi; albo nie odpowiadając śpieszą z torbami i woreczkami pełnymi żywności, po czym przystają nagle na ulicy jak wryci, wpatrują się w jakiś nieokreślony punkt, po chwili podrywają się nagle i znikają gdzieś rogiem.

Tam, na skraju miasta, gdzie wspina się ono na zbocze wzgórza, uliczki nikną w winnicach, a domy przeplatają się z chlewami dla osłów i kóz — najwidoczniej pobili się. Słychać krzyki, przekleństwa, groźby. Spośród mnóstwa słów wrzasku można zrozumieć, że „on" przywiązał osła do „jego" figowca, a osioł w świątecznym nastroju obgryzł doszczętnie drzewo, po czym właściciel figowca oćwiczył osła-smakosza. Następnie zjawił się właściciel trąby jerychońskiej, czyli osła, i pobił właściciela drzewa o klasycznych liściach, czyli właściciela figowca, po czym tamten kopnął tego w kolano i teraz kuleją i on, i jego osioł, a wszyscy śmieją się w kułak rzucając złośliwe uwagi.

A z dołu, z wybrzeża, słychać krzyki: „Precz z Darwinem. Niech żyje Pan Bóg!"; przemówienia, protesty, muzyka. Uroczystości są w pełnym toku.

Nad tym wszystkim dominuje jednak bęben. Huczy i wpada między myśli jak granat. Przy bębnie myśli milkną. Bęben — to osła skóra na pustym cylindrze, a jego celem jest walić człowieka po głowie...

„A mimo wszystko nie wyczerpałem bólu głowy tą wątpliwą definicją" — pomyślał Tomi przypominając sobie słowa Maksyma Gorkiego: „Nienawistne dźwięki bębna wywołały we mnie żywe pragnienie, aby coś zniszczyć, połamać płot lub zbić chłopców".

Bęben! Skazańcowi towarzyszy on na stos. Kanibale pieką misjonarza przy akompaniamencie bębna. Zdobywcy biciem w bębny pędzą swe wojska na grabież i rzeź. Małpy chwyta się również za pomocą bębna. Pęd do bójki, gdy strew wre dziko w człowieku — to ten sam makabryczny, krwiożerczy, straszliwy instrument, który wali w skroniach i zdziczałych sercach ludzkich.

Tomi usiłuje nie słyszeć bębna, usiłuje wydzielić z hałasu dźwięki klarnetu i fletu, w ostatecznym wypadku trąby, ale na darmo! — bęben góruje nad wszystkim, narzuca się, huczy, dudni jak każdy półgłówek, który za wszelką cenę usiłuje się wybić nad innych, aby go słyszano. Wreszcie Tomi słyszy tylko tego szczującego głupca: bum... bum... bum-bum-bum... dzyń-tarata... dzyń... bum-bum-bum...

Tomi chroni głowę przed bębnem za jakąś przypadkową myślą:

„Jedwabnik — wytworny owad... A mimo to jego gąsienicę parzą ukropem, aby nie przegryzła nici, a pszczołom kradną miód i przy tym wypędzają je z ich własnego domu za pomocą płonących szmat. Z nici jedwabników robią krawaty dla Saszy Guitry i cienkie, przezroczyste pończochy dla jakiejś lady Ipswich, a miód wlewają do złotego gardła Beniamina Gigli..."

Bum...Bum-bum-bum... — huczy bęben przerywając myśli.

— O Boże! — jęczy Tomi głośno — czyż to możliwe, aby ci sprawiało przyjemność to ohydne walenie w skórę zwierzęcia oślego rodu? Przecież to samo cierpliwe bydlątko ogrzewało swym oddechem i uratowało twego syna jedynego przed Herodem, kiedy urządzał rzeź niewiniątek. Dźwigało go cierpliwie w podróżach agitacyjnych po Samarii i Galilei i na swym grzbiecie wniosło triumfalnie do Jerozolimy wśród powszechnych wiwatów. O, panie, czyż nie zdobyło sobie w twych oczach tyle zasługi, aby go nie walili chociaż po śmier-

ci, skoro już kije towarzyszą mu przez całe życie? Boże, zanoszę do ciebie modły za cały ośli ród, który przez głupich, nieuczonych nicponi poniżany jest i upokarzany, służąc jako podstawa do kpin i wyświechtanych konceptów. równie nudnych, jak i ta pogrobowa ośla pieśń. O Panie, wyzwól, odkup i weź pod swą opiekę to łagodne zwierzę o długich uszach, przynajmniej jeśli chodzi o tę pośmiertną pałkę. Amen!

I wybuchnął śmiechem Tomi nad tą swoją *Modlitwą za ośli ród.*

## UCZTA PONTYFIKALNA

Po drugiej stronie ulicy, w dużej sali szkolnej siedzą księża przy bankiecie. Znużeni są księża. Dziś rano biskup odprawiał w olbrzymiej asyście wielką mszę pontyfikalną pod gołym niebem, na zaimprowizowanym ołtarzu, wspartym na ośmiu pustych beczkach po winie. Bachus, który spał dziś rano w jednej z tych beczek (na podobieństwo cynika i niedowiarka Diogenesa), podczas gdy ci dziwaczni rzymscy duchowni na jego barkach wysławiali żydowskiego boga — teraz obudził się i rozhulał na uczcie, którą przyrządził miejscowy proboszcz don Tomica ku czci Jego Eminencji biskupa. Marta i Maria, Sara i Rebeka dźwigają przez ulicę z sąsiedniej piwnicy butle i gąsiory starych win wugawy, opola i proszeka. Wczorajszego dnia podtoczono cztery beczki piwa. Należy jednakże podkreślić, że do sali jadalnej wnoszą również dość duże ilości wody, w której pływają całe kry lodu, a to podkreślamy dlatego, żeby wiadome elementy nie przyczepiały się od razu: „Aha, święci oddali się pijatyce".

Słucha Tomi sytego, bogatego, uroczystego brzęku talerzy, dzwonienia kielichów i urywków toastów: „... jak to pięknie powiedział święty... (oklaski). Niech Pan Bóg zachowa nam w zdrowiu Jego Eminencję biskupa i nas wszystkich z nim razem". Stukanie kielichów, oklaski: „Brawo, don Toma. Jeszcze jeden toast, don Tomica, jeszcze jeden...". Życzliwy, koleżeński śmiech, w który wplata się dobroduszne porykiwanie jakiegoś basa i zjadliwy grzechot jakiegoś zawistnika.

— Niech żyje Jego Eminencja! — rozlega się ostry okrzyk chudego księżyny-karierowicza, któremu biskup obiecał probostwo.

Następnie (prawdopodobnie) biskup w odpowiedzi na toast don Tomy sennym głosem, wskazującym na to, że proces trawienia szczęśliwie się rozpoczął, rzekł: *Ab Jove principium*, jak mądrze powiedział Wergiliusz, zwróćmy się z pokorną podzięką do Tego, który zesłał nam tak wspaniałe dary ziemskie... aby ten nasz ukochany lud... (podniesionym głosem, w którym drży gniew skierowany prawdopodobnie przeciwko nieprzyjaciołom Kościoła)... gdyż nieprawdą jest, iż *antemurale cristianitatis* oznacza... a nasz naród...". Tu biskup przerwał. Cisza. Biskup stracił wątek i w zdenerwowaniu szuka językiem śliny w wyschniętych ustach, aby zwilżyć gardło, a księża gapią się w niego jak ryby w świętego Franciszka z Asyżu. Nie wie biskup, co począć z tym „naród", powtarza więc „a nasz naród" i dodaje „wśród innych narodów...". Znowu przerwa, po czym: „Można powiedzieć na całym świecie..." i znowu zmieszanie, bezskuteczne poruszanie wyschniętą grdyką, paniczne przebieranie językiem wśród słów, które wypełniają usta, ale jakieś są dziwaczne i nie pasują tutaj. Są i takie, które rzuciłby najchętniej w twarz don Floriowi, oczywiście w cztery oczy.

— Ach, jakaż to udręka, księże biskupie — mruczy Tomi z satysfakcją. — Znam ja tę sytuację. Udręka prawdziwa! Tym bardziej że patrzy na was z ironią wasz rywal, don Florio, w miejsce którego zostaliście mianowani biskupem! Nie patrzy wam prosto w oczy, nie. Najpierw spojrzał na złoty krzyż biskupi na waszej piersi, po czym objął was całego swym złośliwym spojrzeniem i bawi się wami jak pies jakimś drobiazgiem, po prostu — gryzie was oczyma. A potem — jakby wypluł was ze swojej uwagi — zaczyna owijać różaniec wokół wskazującego palca, jakby chciał powiedzieć: no, biskupie, odmówię koronkę, aby się Pan Bóg nad tobą zlitował, aż przypomnisz sobie to... o narodzie...

O, dobrze znam, wasza Eminencjo, takich zawistnych łotrów, którzy przez całe życie wypominać Ci będą to potknięcie na jednym jedynym zdaniu!

„O, don Florio, zlituj się, don Florio!" — tak jęczysz teraz w duchu, Eminencjo. A don Florio okrutny jest jak Tomasz Torquemada; nie pozwala ci zbliżyć się do rozpoczętego zdania, tylko myśli: „patrzcie, jakiego głupca zrobili biskupem!". A myśli tak bez wątpienia, widać to ze wszystkiego, ta myśl jest wypisana na jego twarzy, nie kryje jej zresztą wcale. Wychylił nawet kielich wina, aby cię jeszcze bardziej odsunąć od rozpoczętego zdania. Spójrz, uśmiecha się ten złośliwiec!

Don Florio w istocie uśmiecha się z rozkoszą. Gwiżdże na subordynację! Spogląda na swój złoty zegarek, jakby chciał powiedzieć: „Jak długo już biskup stoi na tej stacji?", po czym zamyka kopertę z niezwykłą satysfakcją — pik!

A biskup wciąż jeszcze nie może odzyskać przytomności ducha. Wyprowadził już „naród" na Kalwarię i teraz trzyma się kurczowo tej Kalwarii i pędzi przed sobą „naród" przez tę jego „ciężką Kalwarię", a jego oczy zwracają się ustawicznie w stronę don Floria.

Niespodziewanie, jak to często się zdarza w podobnie okropnych sytuacjach, spada mu prosto z nieba na język łaciński cytat, nie wiadomo z jakiego to jeszcze okresu seminaryjnego: „Gdyż — jak to pięknie powiedział Horacjusz — *nihil est ab omni beatum*... I dlatego, mili bracia, w górę serca, *sursum corda*". Brawo! Niech żyje Jego Eminencja! krzyczą księża z ulgą. A jeden osamotniony, gruby głos rzuca sentencjonalnie i dwuznacznie, a więc jadowicie (oczywiście głos don Floria): „*Chi va piano, va sano*"...

— *Latet anguis in herba* — odpowiada biskup z pogardą i z całą siłą swej urażonej dumy. Czuje się szczęśliwy, że tym niezwykle trafnym cytatem zdeptał głowę węża. Niech wije się teraz szatan przeklęty!

## ROBAK NA ULICY

Z głębi wąskiej, krętej, wznoszącej się tarasami uliczki, która przypomina stare, brudne marokańskie miasta, śpieszy mały, czarny braciszek. Zakonnik. Jeden z tych czarnych przechodniów, którzy skromnie spuszczają oczy szepcąc: „*Vermis sum*", a ujrzawszy na ziemi robaka syczą przez zęby: „No, mimo wszystko nie jestem tobą", i rozdeptują go z największą pogardą. Macha braciszek rękami dodając sam sobie powagi szybkim krokiem. Jakby mówił: „Już, już, zaraz tam będę!". Zatrzymuje się przed każdym stopniem, aby podciągnąć habit, który jest zbyt długi, zbyt szeroki i w ogóle za duży na to małe, chude

ciało. Zwisa więc na nim, jakby go kto (powiedziałby Tołstoj) widłami na niego narzucił.

Zamiata nieszczęśnik habitem ulicę, ciągnie za sobą wióry, patyki, gałganki, nici, ości rybie i pasma zabrudzonej wełny, a w rękawach jakby miał dwa widelce zamiast rąk — tak są długie, szerokie i niezdarne.

Przypuszczalnie spóźnił się na bankiet (a może naumyślnie źle go skierowano, aby się go pozbyć), szuka więc teraz biedak, zagubiony w swym olbrzymim czarnym habicie i cholernym upale, gdzie też te katabasy, zapominając o nim, zaciągnęły Jego Eminencję na obiad.

— Żywej duszy nie widać! Ach, mój Boże! — wzdycha braciszek z głębi swej nieszczęśliwej i pokrzywdzonej duszy.

Spogląda Tomi na braciszka z góry ze szczególnym zainteresowaniem. Nie wiadomo skąd bierze się myśl, że za wszelką cenę musi zobaczyć jego twarz. „Jeśli nie spojrzy w górę — decyduje Tomi — gdy rzucę ten kamyczek, wówczas zrzucę ten kamień, a wtedy na pewno spojrzy!"

Na balustradzie tarasu leżały dwa duże, białe, deszczem spłukane kamienie a każdy z nich przyciskał nogawkę spodni, które schły zwisając z tarasu na podobieństwo litery V. Od lat już Tomi pamięta te kamienie; przyciskały zawsze jakąś sztukę bielizny, aby jej nie porwał wiatr. Jeden z nich pewnego słonecznego letniego popołudnia leżał na brulionie listu miłosnego, który Tomi pisał do ukochanej Izydory. Przycisnął brulion kamieniem, aby go wiatr nie porwał, a ten kamień inspirował mu nawet niezwykle wyświechtany frazes w tym liście, że „ciężki kamień leży na moim sercu"... W ten sposób kamień wszedł w krąg jego rodzinnych, intymnych spraw, w których spoczywają patetyczne wspomnienia. Porwał wiatr i bruliony, i miłość gorącą, ale kamień pozostał ten sam biały, czysty kamień, który przyciska teraz spodnie, aby ich wiatr nie porwał.

Cyk! — kamyczek spadł braciszkowi prosto na kapelusz, odbił się od niego i dwa razy podskoczył na płytach chodnika.

Braciszek spojrzał w górę, jakby zanosząc błaganie ku niebu: „O Jezu gdzieś tu jedzą, a ja jestem taki głodny, o Boże!". Jego młoda, dziecinna twarz uśmiechnęła się pokornym, schlebiającym, nędznym uśmiechem, który mówił „Ach, proszę nie zwracać uwagi, że jestem taki śmieszny... Jestem po prostu biedny... Mój ojciec... Tak mnie właśnie ubrali... Ale proszę się nie gniewać...".

— Proszę pana... Niech będzie pochwalony! Przepraszam, czy to tutaj Jego Eminencja ksiądz biskup spożywa swój obiad?

— Nie — wyrzucił Tomi z siebie automatycznie i bez namysłu, a nawet bez jakiegoś szczególnego zamiaru. Był nawet zdziwiony swym spontanicznym kłamstwem, dodał więc prawie ze złością:

— Nie, to nie tu, o ile wiem, a ja wiem na pewno, że nie. Tu jest szkoła.

— A powiedziano mi, że to w szkole...

— Może w ogólnokształcącej. Tu jest podstawowa, męska i żeńska, to znaczy mieszana, a ogólnokształcąca jest dalej: wybrzeżem na prawo...

Braciszek zaczął nasłuchiwać. Ze szkoły dolatywały głosy. Spojrzał na Tomiego z nieufnością.

— A to co? Przecież to jakby głos don Toma?

— Ach, to? Głos don Toma? Mojego imiennika? Jaki głos! To cała historia, a nie głos. Tu jest taki stary angielski cmentarz wojskowy... No, może brat

rie o tym: walki z napoleońską marynarką i tak dalej. Jednym słowem, ilekroć ngielska flota odwiedza nasze porty — jeden ze statków przypływa tutaj, aby ożyć wieniec na tym cmentarzu. I jeszcze mówią, że Anglicy nie mają uczuć, różne inne rzeczy. A proszę pomyśleć, oni tu utrzymują nawet rodzaj konsu- tu i wydają funty tylko z powodu tego cmentarza. Nie widział brat tam na rybrzeżu konia z łańcuszkiem na szyi i lwa z zakręconym ogonkiem, w koronie z dewizą *„Dieu et mon droit"*? Nie widział brat? Och, *honny soit qui mal pense*, przeżegnaj się, człowieku! Herb! Pozwolę sobie stwierdzić, że Angli- y — to sentymentalny naród.

Ale cóż, wdałem się tu w rozważania, a brat umiera z ciekawości. A więc biegłego lata, przed rokiem, przypłynął tu torpedowiec „Coventry" z wieńcem. brat wie, jakie kapelusze noszą w lecie angielscy oficerowie marynarki? śmieszne pytanie, oczywiście, że brat wie jakie. Tropikalne, białe, kolonialne, ryginalne. I właśnie te angielskie nocniki (przepraszam za ten higieniczny yraz) podobały się niezwykle jakimś młodzieńcom (syn kupca, syn fabrykan- konserw rybnych, młode belfry, studenci — sama swawolna młodzież). Po- tanowili zdobyć te garnki korkowe... Albowiem kapelusze te zrobione są z kor- a i to specjalnie impregnowanego. I słowo daję, ukradli je. Kapelusze, oczy- wiście. Statek wolno oglądać, spacerować po nim, „pliz" i „haudujudu", tędy- wędy, wyniuchali, wyrychtowali sam nie wiem jak, jednym słowem — ukradli apelusze angielskim oficerom. Wstyd i hańba, skandal, wysocy goście, może rat sobie wyobrazić. A co by było, gdyby tak „Coventry" skierował swe ar- naty na wyspę? Wojuj, mój panie, przeciwko tym surowcom i nafcie, a co naj- ważniejsze, przeciwko Intelligence Service, która wie, gdzie kto plunął, a na- vet gdzie plunie, na rok z góry. A teraz te nieszczęśniki, przez których wiele natek żałobą mogło się okryć, założyły stowarzyszenie „Tropikon", czyli sto- warzyszenie kapeluszy tropikalnych, i gadają do siebie: „Pliz, mister Kjuzm, j dont nou, aj em veri, veri sori for ju, jes...", i tylko po angielsku. Ale właści- ie najbardziej piją. Mówią — temperatura tropikalna, więc piją.

Rozwiązał się język Tomiemu jak aktorowi, który czuje, że zrobił wrażenie na publice. Byłby dodał jeszcze kilka wymysłów, gdyby braciszek, przysłuchu- jący się do tej pory z zainteresowaniem, nie był tak głodny. Widocznie w tej chwili pomyślał o wspaniale zastawionym stole, pełnym talerzy, szklanek, kie- szków... — „Proszę, padre, wziąć trochę sera i szynki na *introibo*... a może dko kurze w sosie z *laudamus* albo zająca — dobry jest jak *ite missa est*..." — dpowiedział więc z roztargnieniem:

— Patrzcie-no, jacy to są ludzie! A więc, pan mówi...?

— Tak, tak. Wybrzeżem na prawo. Duży dom, zielone okna, balkon z kwia- ami. Od razu rzuca się w oczy.

— Pięknie dziękuję.

— Bogu dziękujmy, padre Makako.

— Słucham?

— Nic, nic. Powiedziałem: Bogu dziękujmy.

Mały zakonnik znowu się zakręcił, machnął rękami i poleciał w dół ulicą.

„Biedak! I po cóż ja z niego tak brzydko zakpiłem? — poczuł Tomi wyrzuty umienia. — Biegał pewno nieszczęśnik całe przedpołudnie w tej olbrzymiej, zarnej spódnicy — zgłodniały, spragniony, spocony, czekając z niecierpliwo- cią na wzniosłą chwilę, gdy on — mały, nic nie znaczący braciszek z nowicja-

tu — usiądzie za tym samym stołem z Jego Eminencją biskupem. Może naw nie myślał o jedzeniu, nie mówiąc już o piciu (on by oczywiście pił przy obi dzie wyłącznie wodę); po prostu od tygodnia już marzył o tym, że będzie ja za t y m s a m y m stołem, co biskup. Ten epikurejski czasownik „jeść" n miał dla niego w tym czasie nawet określonego znaczenia. Jego fantazja baw ła się raczej wzruszającymi obrazkami z motywem „siedzieć" i „być". Bisku i on w tej samej sali; biskup na honorowym miejscu, a on tylko o dwa met i dwadzieścia centymetrów dalej. Biskupowi zachciało się kawałeczka lukr który odpadł z tortu (znany kaprys apetytu po dobrym obiedzie!), a on prz czytawszy to życzenie w oczach Jego Eminencji — skoczył na nogi (on pierw szy, on jedyny!) i podał biskupowi rzeczony kawałeczek lukru, a Eminenc uśmiechnął się do niego życzliwie: „Dziękuję ci, drogi padre Felice!".

A teraz oto spóźnił się niepoprawnie i nieodwracalnie! Nigdy już, czy rozu miecie dobrze to słowo, nigdy więcej! I cała ta wysublimowana i — jakby t powiedzieć — poetyczna ambicja braciszka przekształciła się w najzwyklejsz głód, w banalne, brutalne, niskie, żarłoczne pragnienie jedzenia, mlaskani łykania.. O udka, udka pieczone!

Kto wie, gdzie ten biedak szuka teraz nie istniejącej szkoły z balkonem i zi lonymi oknami, pytając siebie w duchu z poczuciem paniki: „Czy ten dom rzuc się w oczy? Ale przecież nie ma żadnego balkonu! A tamten znowu z balkone nie ma zielonych okien... Powiedział: wybrzeżem na prawo... czy na lewo? Ra powiedział, zdaje się, na lewo, a drugi raz na prawo. Omylił się. Ale co ta omyłka, najważniejsze, czy na lewo, czy na prawo. Jeśli w lewo — to była jed nak omyłka, gdyż w lewo nie ma tego domu. A może mówił tylko w lewo Spróbujmy jeszcze wybrzeżem na prawo".

Wreszcie całkowicie już wyczerpany z głodu i rozpaczy — natknął się bra ciszek na głupią Toninkę z głową rozczochraną jak miotła i z potężnymi, sło niowatymi nogami. Na ogromnych stopach miała męskie buciory i uderzał nimi o bruk maszerując jak żołnierz. Co lato kochała się w jakimś studenci a niektórzy dla zabawy pisali do niej nawet listy miłosne. Błądząca dokoła, wy głodniała, zmęczona bieda natknęła się na nędzę i teraz prowadzi znowu bra ciszka na tę samą ulicę, z której przyszedł. Dziwi się mały zakonnik i twierdz że powiedziano mu, iż to nie tu...

— A kto bratu powiedział, może ten wariat z tarasu?

— Tak, taki nieogolony. I opowiadał o jakichś Anglikach i takich rzeczach. A co to znaczy „tropikon"?

— I mój Tonko jest teraz w Anglii... Zna go brat? On też jest studentem, n inżyniera się uczy...

Tłumaczy mu coś Toninka i machając żywo ręką pokazuje na taras, a drug ręka chwyta za rękaw i ciągnie braciszka w roztargnieniu za sobą, jakby o nin zapomniała. A on, nieszczęsny, nie zdąża unieść habitu na schodach, potyka si więc, jakby miał zawiązane oczy. Wreszcie udaje mu się zrównać swoje kroki drobne, lękliwe kroczki, z olbrzymimi stąpnięciami jej okutych buciorów, a gd podchodzą bliżej, braciszek spogląda na taras. Tomi szybko się cofa.

— To on! — woła braciszek. — Uciekł, gdy tylko na niego spojrzałem. Wie że skłamał..

Głosy docierające z bankietu stały się cichsze, zmęczone, nasycone sprawam trawienia. Do Tomiego docierał już tylko monotonny gwar zamierającej, leni-

wej rozmowy przy kielichu wina, gdy język niezdarnie i ciężko porusza się w ustach.

Wysoko w górze ćwierkają jaskółki. Daleko w winnicach przeciągle i tęsknie ryczą osły. Samotne kozy beczą żałośnie w chlewikach. Szczekają psy.

Słucha Tomi tej pstrej mieszaniny głosów, które unoszą się i snują nad wyspą jak opary nad wodą. Ten świergot i szczekanie, beczenie i ryk, te szmery, pomruki i przeżuwanie na bankiecie wilgotnych, tłustych słów, nabitych mięsiwem, tłuszczem, cebulą, cukrem i winem — wszystko to pomieszało się ze sobą i zlało się w jakąś rozpaczliwie śmieszną kakofonię. Tomi przypomniał sobie biblijną arkę Noego i wybuchnął śmiechem.

— A cóż to znowu za muzyczka? — rzekł, gdy z ulicy doleciał do niego dźwięk trąbki, piszczałki i fletu (a nawet bębenków) pomieszany z krzykami dzieci i śmiechem. A nad tym wszystkim góruje donośny głos Toninki, który grzmi jak ogień huraganowy, burzący i niszczący wszystko dokoła.

— To dla matki. Masz, masz, zanieś to do domu dla ojca i matki... Masz, masz! — i trzask! trzask! A dzieci, nie wiadomo... śmieją się czy płaczą...

— Ach, nie, to dzieci jej dokuczają — i Tomi podchodzi do balustrady. Myślał zrazu, że Toninka wali maluchów pięściami na prawo i na lewo, a tymczasem ona sama siebie bije po tyłku. Uniosła swą nędzną spódnicę i wypinając się ku dzieciom wali się wściekle w pośladki. A nieszczęsny braciszek, przerażony i zaskoczony, stoi obok, odwrócił się wstydliwie do ściany i chce mu się płakać. Słyszy, że „wewnątrz" odsuwają się krzesła, słyszy, że ktoś tam się porusza, chodzi... Wstali od stołu!

— Byle nie teraz, byle nie w tej chwili! O Boże, czyżbym był grzeszny? Jeśli ucieknę, to będzie oznaczało, że jestem grzeszny... że rozumiem. O Jezu, przecież nic nie rozumiem! Nic nie widziałem! Nie chciałem tego widzieć! Och, Jezu najsłodszy! Święty Antoni, czuwaj nade mną...

Właśnie w tej chwili rozwarły się szeroko podwoje wielkiej szkolnej bramy i ukazał się w nich uroczyście biskup w towarzystwie don Tomy i starego, chudego kanonika, podpierającego swą chromającą starość wytworną, czarną laską. Za nim szli księża, a w tyle don Florio opowiadający tłuste kawały młodym księżykom, którzy chichotali usłużnie, spoglądając z lękiem na biskupa.

Uroczyste ukazanie się biskupa nastąpiło w chwili, gdy głupia Toninka w największym uniesieniu waliła się po... tym, cośmy już raz wyraźnie powiedzieli, aby teraz nie powtarzać nieprzyzwoitego słowa w obecności biskupa.

Eminencja ze świtą stanął w progu, spoglądając z odrazą na ohydną scenę, po czym takim samym, pełnym wstrętu, niezadowolenia i wyrzutu, a nawet niezrozumienia spojrzeniem obdarzył małego zakonnika, który jak skamieniały tulił się do muru, nie wiedząc, gdzie zwrócić swój wzrok pełen skruchy. Czując na sobie, na twarzy, na prawym uchu (które poczerwieniało bardziej niż reszta twarzy) surowe spojrzenie biskupa — braciszek w panice zwrócił swe oczy właśnie w kierunku największej hańby, grzechu i zgrozy. Jak człowiek, który uciekając przed prześladowcami wpada niekiedy prosto w ich ręce — tak i braciszek szukając w ostatecznej panice bezpiecznego schronienia, gdzie mógłby ukryć swe „skalane oczy", trafił akurat na to miejsce, od którego tak umykał. I tu się przyczaił. Nie widząc nic, nie wiedział, na co właściwie patrzy. Wydawało mu się tylko, że gdyby w tej chwili odwrócił spojrzenie w inną stro-

nę, pomyśleliby wszyscy, iż do tej chwili wpatrywał się pożądliwie w tę kobiecą nagość, a teraz przed biskupem udaje cnotę czystości.

— O Boże, jakież to upodlenie! — westchnął biskup i ruszył dalej.

W tej chwili don Toma wyrwał znienacka laskę z ręki starego kanonika i zaczął nią okładać nieszczęsną, nieczystą istotę.

— Masz! — krzyczy don Tomica. — Masz, masz, masz!

Toninka wyje z bólu jak syrena parowa, skrzeczy jak piła elektryczna, wreszcie zasypuje don Tomę stekiem słów, jakich dotychczas nigdy może nie słyszał, nie rozumie więc nawet w pełni ich prawdziwego znaczenia. Ale w tym strumieniu ohydy płynącej z ust Toninki coś mimo wszystko zmieszało don Tomę, kilka słów — nie powiązanych ze sobą co prawda — o „wdowie Jakobinie", o „dolarach" i o tym, „że nosiła przecież listy i wie wszystko"...

To „wszystko" dobiło don Tomę ostatecznie. To „wszystko" doszło bowiem do uszu całego kleru, który na krzyk Toninki wybiegł na ulicę, a niewykluczone, że usłyszał to i sam biskup, gdyż odwrócił się na te słowa i przystanął na chwilę. A co najgorsze, usłyszał to don Florio, ten złośliwiec, który nienawidził całego świata za to, że nie został biskupem. Ot, i teraz robi na ten temat uwagi wobec księży.

Don Toma, zhańbiony publicznie, widząc złośliwe uśmiechy i szepty kolegów i pragnąc w jakiś sposób ukryć zmieszanie, zwrócił się nagle grubiańsko do nieszczęsnego braciszka, który wciąż jeszcze stał jak przyklejony do muru, blady i przerażony, czekając na swoją kolejkę.

— A co brat tu robi przy tej bezwstydnicy, co? Przygląda się brat, oczywiście!

Braciszek z przerażeniem zamrugał oczyma, jakby w oczekiwaniu ciosu, i nie odpowiedział ani słowa.

— Milczysz?

— Milczę, don Tomo, milczę! Milczę, albowiem przyznaję się i kajam... rację masz, ojcze, że tak przed wszystkimi... i przed Jego Eminencją... niech słyszy... Uderz mnie, ojcze, tą samą laską! Nie z przekory milczę, tylko... tylko.. Och, gdybyś, ojcze, wiedział...

Braciszek zaczął szlochać. Łzy popłynęły po jego wychudłych, dziecinnych policzkach, zabarwionych słabym, seminaryjnym rumieńcem.

— Don Toma, na litość Boską! Don Tomica! Czy to odpowiednie miejsce?.. I cóż on, biedak, temu winien?

Spośród grona księży dobiegają perswadujące głosy, don Toma odwraca się więc od braciszka, nie zapomina jednak rzucić na odchodnym: „No, jeszcze o tym pomówimy", po czym przyspiesza kroku, aby dopędzić biskupa. Po drodze oddaje laskę staremu kanonikowi, który z zainteresowaniem obserwował całą scenę, a teraz wyciera laskę uważnie o sutannę i klepie don Tomę po plecach: „Brawo, don Tomica! *Bene fata!* Świetnie, doskonale! *Sporccheta sporca* Świnia cuchnąca!".

Za nim ruszają księża. Orkiestra dziecięca „Serca Jezusowego" gra fanfarę. Niemiła atmosfera jest rozładowana, a jeśli nawet coś niecoć pozostało — huk bębna zagłuszył to doszczętnie.

Braciszek pozostał na miejscu jak spoliczkowany. Publicznie zhańbiony i posądzony przed samym biskupem o jakieś niegodne świeckie związki z tą istotą płci żeńskiej — wypłakiwał swój gorzki wstyd i upokorzenie. Wyciągnął z rę-

:awa czarno obrębioną chustkę i otarł swą bladą, umęczoną twarz, po której pływały bez przerwy ciche, wstrzymywane łzy pokutnicze. Postanowił oćwiczyć się jak najprędzej i dla pokuty nie przyjąć dziś ani kęsa pokarmu.

Toninka tymczasem, która częściowo na skutek swej choroby umysłowej, częściowo z przyzwyczajenia do kijów zapomniała już i o braciszku, i o don Tomie, i o biciu, i o całym zamieszaniu, wdrapała się teraz na okno na parterze zaczęła na cały głos śpiewać starą piosenkę:

Miłości — bodajże ci roztrzęśli diabli kości,
Zerwałaś i zniszczyła kwiat mojej młodości...

Schodząc z tarasu Tomi nieświadomie zanucił Toninkiną pieśń o miłości...

## INTERMEZZO

W pokoju panuje półmrok. Szczelnie zamknięte okiennice przepuszczają przez szczeliny zaledwie kilka ukośnych słonecznych smug, w których kłębi się kurz.

„To chyba po to, abym sobie zdawał sprawę z tego, że żyję w zanieczyszczonej atmosferze" — pomyślał Tomi spoglądając na stos książek leżących na komodzie i pokrytych warstwą kurzu.

„Kurz. Całe światy kurzu dokoła nas! Jakże już długo nic nie czytałem! Jakże często można znaleźć w książce zeschłą pluskwę, zgniecioną muchę, sprasowanego komara z wyciągniętymi nóżkami w poprzek Marii Teresy, Napoleona, Waterloo, stu dni..."

Pożółkłe miejsca w książkach, nad którymi czytelnik kichał, kaszlał, dłubał w nosie lub grzebał zapałką w uchu! Żółte ślady spoconych palców, które czytelnik zwilżał śliną albo którymi pocił się ze zdenerwowania, udręki lub złości. Popiół z papierosów, wypluty tytoń, włosy. Notatki na marginesach, niezrozumiałe, nerwowe znaki, rysunki i uwagi w rodzaju: „świetnie", „stara historia", ech, gdyby było naprawdę", „pięknie, autorze, ale my żyjemy na ziemi"...

Ile zdenerwowania! Ile aprobaty, zachwytu, polemik, zrzędzenia, obraźliwych słów, pogróżek! I wreszcie na końcu (niech wiedzą, że denerwował się, niewał, zachwycał i komentował książkę) Mirko Pogaczić, który „przeczytał" ą już 22.II.1913 roku.

Myśli Tomi, myśli o niczym i dziwi się, jak tak można myśleć o niczym. Ot, myśli sobie jakiś człowiek prawie o niczym i staje się z zawodu myślicielem, więc człowiekiem, którego zawodem jest myślenie. Wówczas jego żona uspokaja dzieci: „Pst, Otto, Berci, cicho, tata pracuje", to znaczy myśli... A myśliciel po obiedzie rozwalił się w swym gabinecie na kanapie, przebiera w sposób niepowiązany po trzeciorzędnych skojarzeniach, jak Tomi w tej chwili, i słysząc słowa żony myśli: „Jaka też z mojej żony dobra dusza! Tata pracuje! Ta-ta pra-cu-je. Ta-ta pra-cuje. Tataruje, tataruje... jak motor tataruje". Nuci więc myśliciel ochrypłym barytonem „tata-ruuu-je", odwraca się na bok i chrapie, a żona i dzieci stoją w pobożnym milczeniu pod drzwiami i rozmyślają o tym, że ich ojciec to głęboki i dziwny człowiek.

I to jest na pewno bardziej interesujące: odwrócić się na bok i chrapać —

niż te puste i całkowicie niepotrzebne myśli, podczas gdy na dworze bębny hu
czą sławiąc Pana Boga, a biskup błogosławi i ląd, i morze...

„Zamknęliśmy się — myśli Tomi — i odgrodzili od tych siedmiu statków
z wiernymi z trzech sąsiednich diecezji i w półmroku, w spokoju szeleścimy t
naszą wyświechtaną myślą. Nie jestem identyczny z tymi siedmioma statkam
bredni. Ja osobiście jestem... czym? A no jestem tym, który zwinął się ostrożni
i nastroszył igły, aby broniły jego spokoju. Pogrążony w swym spokoju, obmy
śla już zabawny obrazek dla własnej, osobistej uciechy: poprzez ucichłe pejzaż
przez aleje niemych świerków zatacza się jakiś nie żyjący już Hamlet, któr
oddał się pijaństwu z samego rozmyślania, jak każdy zbankrutowany poeta
Deklamuje swój oklepany monolog, który wszystkie pijusy umieją na pamięć
»Być albo nie być...«, a z oddali odpowiada mu szydercze echo, jak mistrzow
Spodkowi w *Śnie nocy letniej...*"

Nagle pod oknem zaczęły się sypać słowa Toninki, jak pioruny, jak lawina
jak ulewa, jak grad. Katarakty wyzwisk płyną z jej ust ciężko i opornie, ja
dźwięk nadpękniętych czyneli, jak hurkot toczonych pustych blaszanek; je
wyzwiska są ostre, oryginalne i pomysłowe. Gdy uderzą kogoś po głowie — te
stoi oszołomiony, zmieszany, bezsilny, bez słowa. Trafiło go w najbardziej wra
żliwe i bolesne miejsce, gdzie człowiek nieszczęsny ukrywa jakąś swą śmieszn
tajemnicę, którą każdy już tak dobrze zna, że trzeba być w istocie nieodpowie
dzialnie szalonym, jak Toninka, aby człowiekowi tak dopiec do żywego.

Sypie Toninka swoje nieoczekiwane porównania, rozwija bogactwo figur re
torcznych, bije i niszczy wrogów metaforami, synonimami, zgrubieniami, ono
matopeicznie strzela wypuszczając ustami powietrze, pluje i policzkuje...

Otworzywszy okno Tomi spostrzegł nieoczekiwany widok. Niski, czarniaw
i pomarszczony podsierżant żandarmerii, o dwóch gwiazdkach z najzwycza
niejszej kości wołowej na każdym ramieniu, bije Toninkę swą kościstą, chu
dą, do wideł podobną ręką, z której zdjął uprzednio nicianą rękawiczkę.

— Już ja z ciebie wypędzę te wariackie pomysły, nieszczęsna twoja mać! –
sapie podsierżant i ciągnie za sobą Toninkę. — Ruszaj ze mną na posterunek

Ale Toninka uchwyciła się obiema rękami dużej klamki u bramy szkolne
i żandarm bezskutecznie usiłuje ją oderwać. Ciągnie i przeklina matkę i ciotk
Toninki, ale oderwać jej od klamki nie może. Nie wie już, co robić, krzycz
więc, tupie nogami i wścieka się... Zdaje sobie sprawę z tego, że jego autory
tet w oczach publiczności maleje, a przecież jest, do pewnego stopnia, w te
miejscowości — komendantem, to znaczy najwyższym według rangi, a jeśli ni
formalnie komendantem, to w każdym razie szefem posterunku żandarmeri
a więc odpowiedzialnym za porządek i spokój. Od dawna już spogląda w nieb
przełożone, czy nie spadnie stamtąd trzecia gwiazdka, która by umocniła na
reszcie sierżancką konstelację, tę trójgwiazdę, która w zodiaku żandarmeryj
nym oznacza podwyższenie uposażenia, prawo do zawarcia małżeństwa i — c
najważniejsze — szablę u boku. Zdaje sobie przecież sprawę, jak śmiesznie wy
gląda, gdy komendanckim gestem kładzie rękę na rękojeści sztyletu, śmieszn
jak koza wymachująca swym krótkim ogonkiem. Bóg kozie, jak to się mówi
nie dał długiego ogona, ale do diabła, on, Ilia, nie jest przecież kozą. Zdobędzi
szablę, choćby... Zapędzi wszystkie te „antypaństwowe elementy" w kozi róg
urządzi je tak, że nawet kichnąć nie będą miały odwagi, taką ich rewolucyjn
mać!

A teraz, ot, opiera mu się jakaś zwariowana pompadurka (Ilia wszystkie kobiety z niewiadomych powodów nazywał pompadurkami), choć przecież biskup rzymski i tamte popy łacińskie mogą go oskarżyć przed panem komendantem pułku, że nie potrafi trzymać sytuacji w ręku, a wówczas Bóg wie, co z tego może wyniknąć.

Oszaleć można!

— Ruszaj stąd, ty bydlę pompadurskie, na posterunek! — krzyczy i wali Toninkę, a ona nie puszcza klamki, tylko ryży z bólu i wyje jak statek „Bonia" z Żeglugi Dubrowackiej.

Z sąsiedniego domu, gdzie na parterze znajdowała się kuchnia dla dzisiejszego bankietu, wybiegły na ulicę wszystkie te Sary i Rebeki, stare panny, które przygotowywały bankiet. Przepasane białymi fartuchami, z talerzami i serwetami w rękach — obserwowały teraz z niezwykłym zadowoleniem, jak to podsierżant „oporządza" Toninkę. Przed chwilą przejechała się po nich swym ostrym językiem, dlatego, że nie dały jej jeść za karę, ponieważ obraziła publicznie don Tomę. Zza pleców tych podstarzałych dziewic wyjrzała lękliwie przez drzwi twarz braciszka, uśmiechnięta i zadowolona, opromieniona szczęściem głodnego człowieka, który dorwał się do jedzenia i teraz przeżuwa wyszukane resztki, jakie wybrały dla niego te miłosierne, stare dusze.

W kuchni było jeszcze kilku starych żebraków, kręcących się od samego rana gdzieś pobliżu, którzy przewracali pobożnie oczyma przed tymi pannami i w każdym swym szablonowym, żebrackim zdaniu wspominali imię boskie. Ale darmo żebrali i gadali o Panu Bogu — zanim biskup się nie nasycił i nie wstał od stołu.

Niektórzy z nich kucali u progu, inni rozwalili się w cieniu i żując zimną wołowinę oraz biały, ciastowaty łój wyrzucali kości na ulicę, wycierali usta rękawami i pili wino ze wspólnego naczynia, stojącego przed nimi na ziemi. Prowadzili też z sobą rozmowę, niezależnie od tego, co się na ulicy działo.

— A skąd jesteś, przyjacielu?

— Jaa? Ze Smriczewicy jestem... nieboszczyka Małego Szczepana...

— A gdzie to wypada ta Smriczewica? Wyżej Splitu, w stronę Imotskiego?

— Gdzie tam, Smriczewica to tam od braczkich wysepek i w górę... A co ciebie, bracie, nazywają Liźniakiem? Śmieszne przezwisko — Liźniak. Mnie w Smriczewicy nazywają Papagalo.

Żebracy nie przerywając żucia uśmiechnęli się na to przezwisko, roześmiał się również sam Papagalo ze Smriczewicy, jakby to nie o niego chodziło, i ciągnął dalej z ożywieniem:

— A to z tego, że siniora Rozina — żyje jeszcze na chwałę boską w Supetarze — dała mi czarną kapotę i wyglądałem w niej jak papuga... A co ono ma znaczyć, przyjacielu, to twoje przezwisko Liźniak?

— Bo liże każdemu łapę za łyżkę fasoli. I nieboszczyk jego ojciec był taki. Jak mówi przysłowie: niedaleko jabłko pada od jabłoni.

— Zostaw ty moich starych w spokoju! I nie wtrącaj się w nie swoje sprawy!

— A cóż robić, Liźniak! Czego się nie robi dla nędznego ciała! A gdy człowiek umrze — to jakby pierdnął.

— Bogaty czy biedny — śmierć nie pyta, kto jesteś.

— Mówił nieboszczyk Skakalako: żebym tak był król, to tylko bym łój żarł

i na wełnie spał! A cóż mu teraz łój i wełna? Pracowity był nieboszczyk, za pobiegliwy.

W tym miejscu spokojny tok żebrackiej rozmowy przerwał niespodzianie krzyk kobiety. Żebracy dopiero w tej chwili zwrócili uwagę na ulicę.

A na ulicy podsierżantowi nie udawało się żadnym sposobem oderwać To ninki od klamki. Stwierdził więc, że nastąpiła chwila, w której przepisy po zwalają na użycie broni palnej, i wyciągnął pistolet. Na widok broni stare pan ny z wielkim wrzaskiem uciekły do kuchni. Braciszek cofnął również głow i oczekując wystrzału przestał na chwilę przeżuwać. Tylko stary Papagalo, wi dząc, że żandarm grozi Tonince pistoletem nie na żarty, odważył się wyjść n ulicę i interweniować:

— Zwariowałeś, człowieku, czy co? Zostaw ją w spokoju, jak nikomu nic złe go nie robi...

— Aha, akurat, żeby na mnie proboszcz meldunek złożył!

Tu żandarm jakby doznał nagłego olśnienia: „A cóż to, do diabła, jakiś ho łysz będzie mi się wtrącał do mojej służby?" i zapominając o Tonince, jakb była już uwiązana do klamki, zwrócił się do Papagala po żandarmsku:

— A słuchaj-no ty... (tu następował niecenzuralny frazes), jakim prawer wtrącasz się do mojej służby, ty łobuzie? Ty jesteś komendant miasta czy ja Będziesz mi tu rozkazy wydawał, ty włóczykiju? Czego się śmiejesz? Wynoś m się natychmiast sprzed oczu.

Uśmiecha się Papagalo słuchając wyzwisk żandarma. Patrzy, jak Toninka z jego plecami wymyka się powoli na palcach, i widać, że tym swoim uśmiecher usiłuje jeszcze bardziej rozdrażnić żandarma i odwrócić jego uwagę aż do chwil gdy Toninka zniknie za rogiem. Ale głupia Toninka odezwała się nieopatrzni już po dwudziestu krokach, jak ptak, który wyrwał się z klatki i ćwierka tera wesoło na wolności.

Komendant przez chwilę wahał się, czy mścić się na Papagalu dla osobisteg zadowolenia, czy puścić się w pogoń za zbiegłym więźniem. Wreszcie lęk prze meldunkiem don Toma i przepisami zadecydował i żandarm pognał za To ninką.

Można śmiało powiedzieć, że sam Pan uratował Toninkę. Czując żandarm dosłownie za plecami rzuciła się panicznie do ucieczki i natknęła się na pro cesję, która sunęła wybrzeżem. Podsierżant, jak można było przypuszcza byłby jej połamał wszystkie kości, gdyby ją dostał w swoje ręce. Jednakże, gd dobiegł do końca ulicy — zza rogu zjawił się nagle baldachim z biskupen Żandarm wyprężył się na baczność, salutując Przenajświętszy Sakramen który połyskiwał w dużej, złocistej monstrancji, otoczonej nastroszonym złotymi piórami i niesionej pod baldachimem przez Jego Eminencję bi kupa.

Stare panny w kuchni upadły na kolana i pochyliły głowy bijąc się w pie si. Mamrocząc płaczliwymi głosami pacierze kajały się za jakieś srogie grzech o których prawdopodobnie nie wiedział sam don Toma, ich spowiednik. Brac szek ukląkł również na oba kolana i złożywszy na piersiach ręce pedantyczni i dosłownie, jak to robią dzieci i jak to jest przepisane przypuszczalnie w ja kimś rytualnym kodeksie (dotykając brody zaledwie koniuszkami palców wzniósł swe pokutnicze oczy z tej kuchni, w której warzono dziś woły i pie czono prosięta dla jego przełożonych, z zamiarem pokornego spojrzenia w nieb

Ale po drodze z kuchni do nieba jego wzrok natknął się na okno Tomiego i zatrzymał z gniewem.

W tej chwili Tomi obserwował właśnie Liźniaka na dole w kuchni z większym zainteresowaniem niż jakąkolwiek pełną napięcia scenę w teatrze. Tam na dole, w kuchni, wszyscy klęczą, biją się w piersi i kłaniają przed Sakramentem, a Liźniak za ich plecami wstał, zdjął swoją podartą kapotę i szybko ukrył w niej jakąś butelkę, po czym zaczął kolejno zdejmować pokrywy z garnków i palcem badać ich zawartość. Natknął się w ten sposób na duże ilości pieczonego mięsa na patelni i bez wahania zaczął sobie napychać kieszenie, a żebrak ma ich niezliczoną ilość w swych łachmanach, właściwie wszędzie tam, gdzie istnieje jakaś dziura lub łata, a dziur na nędzarzu... co tu mówić! W ten sposób Liźniak zaopatrzył się w mięso przynajmniej na kilka dni i teraz mordował się już tylko z grubym, przyrumienionym bochenkiem chleba. Usiłował wepchnąć go do kurtki, ale to mu się nie udawało, wobec czego musiał go poniechać ku swemu wielkiemu zmartwieniu.

— Ten chleb uzupełniłby mu zapasy — myślał Tomi — jak amen w pacierzu, a tymczasem musi z niego zrezygnować.

Ten chleb nasz powszedni, o którym mamroczą stare panny w modlitwach, Liźniak musi zostawić tylko dlatego, że jego kapota ma na plecach olbrzymią dziurę. Jeśli weźmie chleb — nie może wziąć butelki, a więc: albo — albo.

Obserwuje Tomi dramatyczną rozterkę Liźniaka między chlebem a winem, a gdy tamten ostatecznie zdecydował się na wino — Tomi nie mógł się dłużej opanować i wybuchnął śmiechem.

Wszystkie głowy pokutnicze uniosły się od razu jak głowy marionetek, gdy się pociągnie za sznurek, i wbiły swe spojrzenia w okno Tomiego. Widocznie uznały ten śmiech za świętokradcze bluźnierstwo w tak podniosłej i świętej chwili. Wybrzeżem pod baldachimem przechodzi sam Pan Bóg, a przed nim czternaście biało ubranych dzieweczek sypie z koszyczków kwiaty, muzyka gra, chór kościelny śpiewa, a dzieci trzymając się za ręce skandują: „Jezu cichy i pokornego serca", wszystko jest odświętne, opromienione nadziemskim światłem i wydaje ci się, że słuchasz anielskich sopranów, wychwalających pod niebiosa chwałę Pana. I w tym wszystkim Liźniak na spłachetku kuli ziemskiej otoczonej morzem (jeśli tak można powiedzieć o naszej małej wyspie), w tej zadymionej, sczerniałej kuchni węszy jak duch nieczysty po garnkach, kradnie mięso i wino i płacze niemal z żalu za chlebem, którego musiał poniechać...

Cóż to za groteskowe dysproporcje, Panie Boże, na tej ziemi, którą — jak mówią — wypuściłeś we wszechświat. Wybacz, ale kto by się z tego nie uśmiał?

Śmiech Tomiego poderwał braciszka na nogi. Wydawało się, że podejmie natychmiast jakieś kroki, ale nie zrobił oczywiście niczego i tylko zaczął się w niego ostro wpatrywać, jakby przywołując do porządku albo przynajmniej z wyrzutem apelując do jego rozsądku. Czuje Tomi ostre, inkwizytorskie oczy braciszka, spoglądające na niego gniewnie i wyzywająco, ale nie zwraca na nie uwagi. Poświęcił się bez reszty obserwacji zabiegów Liźniaka. Liźniak odczuł spojrzenie Tomiego i rozumiejąc, że ten śmiech jego właśnie dotyczy, przykłada palec do ust, nakazując Tomiemu milczenie, a Tomi kiwając głową daje mu do zrozumienia, że może być — jeśli o niego chodzi — całkowicie spokojny.

Braciszka najbardziej rozgniewało właśnie to, że Tomi go bagatelizuje, że

nie spogląda na niego, tylko gdzieś ponad jego głową — jakby w ogóle nie istniał. Wysunął się więc zdecydowanie na próg i otworzył usta, aby żądać od Tomiego wyjaśnienia, gdy nagle wysoka stara panna o płaskiej piersi schwytała go za rękaw i coś mu zaczęła szeptać robiąc przy tym palcem kółko na czole. Braciszka ogarnęło od razu chrześcijańskie współczucie, rzucił więc na Tomiego spojrzenie łagodne i współczujące i odwracając się podjął rozmowę ze starą panną, interesując się żywo „wypadkiem" Tomiego z czysto naukowego, psychologicznego punktu widzenia.

Ten „naukowy" manewr braciszka oderwał ostatecznie Liźniaka od nie sądzonego mu chleba, ale jako mistrz sytuacji — zdejmując go z programu podejmuje nową, małą kombinację.

— Powiedzcie mi, jeśli łaska: wy to na pewno jesteście lajek z klasztoru? — zaczyna Liźniak podchodzić braciszka z daleka.

— Lajek? — dziwi się braciszek. — A cóż to jest takiego „lajek"?

— A to będzie taki... co to dzwoni, gotuje, zamiata i sprząta... jakby tu powiedzieć... lajek z klasztoru!

— Ach, zapewne macie na myśli laika, sługę? Nie, nie, ja jestem w nowicjacie u franciszkanów konwentualnych.

— A, to będzie w zakonie świętego Franciszka? A co porabia padre Bone? A ot, jeden jest z jednego, drugi z innego zakonu, chwali się tym, a przecież powiedziano: „Nie chwal się, człowieku"... Brat na pewno nie będzie już jadł? Ostygło już do szczętu... — Liźniak wyciągnął palce ku talerzowi braciszka. Ale w tej chwili odwróciła się ta sama wysoka i chuda dziewica i z całej siły trzepnęła Liźniaka po palcach dużą drewnianą łyżką, którą trzymała w ręku. Pod wpływem bólu Liźniak cofnął nagle rękę, strzepnął nią i ścisnął drugą, w której trzymał kurtkę. W tej chwili butelka wyśliznęła się z kurtki i rozbiła się na ziemi, a sucha, czarna ziemia wchłonęła wino w jednej chwili.

— Au! Bydlę przeklęte! — jęknął Liźniak z rozpaczą. Nie zdawał sobie sprawy ze słów wypowiedzianych w obecności starej dziewicy; spoglądał z desperacją w ziemię, nie myśląc o tym, że najlepiej byłoby teraz uciec.

Rozgniewana jejmość zamierzyła się na niego łyżką tak zamaszyście, że na pewno zrównałaby jego nos z twarzą w jedną bezkształtną masę, gdyby po drodze nie uderzyła w olbrzymi, pusty garnek, który zahuczał donośnie jak gong. Dopiero dźwięk garnka wyrwał Liźniaka z pełnego rozpaczy oszołomienia. Drugie uderzenie nastąpiło o chwilę za późno i trafiło go na płask w plecy, nie wyrządzając mu krzywdy.

— Ty łobuzie przeklęty! Ty łotrze nad łotrami! Zaraz pójdę po siniora komendanta, a nie będę tu brudzić moich rąk na tobie, ty śmierdzielu! Tak oni wszyscy robią: z kradzieży żyją!

Stara dziewica wpadła w histeryczną wściekłość i zaczęła walić żebraków kopyścią.

— Wynoście się! Wynoście się natychmiast! Wszyscy! Co do jednego! Złodzieje! Wszyscy jesteście jednakowi! Prześmierdliście z lenistwa. Zdychajcie z głodu! Mniej będzie łajna na świecie! Wyrodki niechrzczone! Noga wasza w domu bożym nie postała, niedowiarki nieszczęsne! Przyjdźcie tu kiedy jeszcze! — pogroziła z progu wielką kopyścią żebrakom, którzy, stropieni, wysypali się na ulicę mamrocąc pod nosem w pomieszaniu: „Zwariowała, jak Boga kocham! Trzeba by cię za mąż wydać, moja droga, byłabyś spokojniejsza".

Tylko Papagalo przemówił z filozoficznym spokojem, bez nienawiści i cyzmu, a nawet z pewnym współczuciem:

— Ot, moi ludzie, co znaczy niewiasta bez męża: ni z tego, ni z owego udey jej do głowy... a może być nawet dobra... i hojna w dawaniu biednemu... Idą w górę ulicy dwie czarne zakonnice-karmelitanki w białych, owalnych ornetach, otaczających ich twarze. Ale to nawet nie są twarze, tylko dwa valne okienka, przez które wyglądają dwie blade, skamieniałe maski woskowe spuszczonych rzęsach. Śpieszy za nimi z dołu i trzecie okienko, z którego ygląda żywa, uśmiechnięta i zarumieniona twarzyczka młodej i pięknej koetki. Jej świeży, dźwięczny głosik woła na woskowe maski po świecku, wesoło pogodnie, jak ten dzień pogodny, w którym przesuwają się czarne zjawy:

— Siostro Celesto, czy siostry są na górze?

Dwa białe zera spoglądają na siebie tępo, niemo jak ryby w wodzie i idą alej nie zwracając uwagi na ten erotycznie miękki głos kobiety, który pod dnym względem nie pasuje do siostry z surowego zakonu karmelitanek.

Mała zakonnica zrozumiała, że zapomniała się, że w tej chwili marszczy nad ią brwi w jakimś pałacu niebiańskim seraficzna święta dziewica Teresa Aville i że święty gniew potężnej wizjonerki spadnie prędzej czy później na j głowę. Skurczyła się więc mała karmelitanka ze skruchą pod ciężarem vego grzechu, odwróciła się i zaczęła schodzić ulicą w dół, a z jej pięknych zu kapały grube, pokutnicze łzy.

## NOTTURNO

Od dwóch godzin leży Tomi w łóżku bezsennie. Zamknął oczy i dzierga uważie i chytrze białą koronkę snu na czarnym tle zaciśniętych powiek. Niże oczko oczkiem, snuje na podobieństwo pająka delikatną, niewidzialną sieć, w któ chciałby schwytać swą myśl jak muchę, która brzęczy w powietrzu i przetuje kapryśnie z jednej połowy mózgu na drugą, nie pozwalając mu snąć.

Kręci się tajemnicze wrzeciono snu w mroku zamkniętych oczu powoli, leniie i nawija cienką i nieskończoną nić czasu, lat, wspomnień; przędzie dziwaczy pająk i osnuwa powoli, niedostrzegalnie jego myśl lekką przędzą snu. Przeatują w oczach ostatnie meteory, rozprysła ostatnia rakieta, pirotechnika ystrzeliła wszystkie swe nocne atrakcje, uroczystość się skończyła, a teraz padają rozsypane iskry i toną w głębokim, spokojnym morzu snu. Chwieją ię tylko jeszcze w mroku zielone i żółte koła, jak zapomniane lampiony, które godny nocny wiatr kołysze i gasi jeden po drugim.

Czuje Tomi, jak rozkosznie upaja go upragniony długo sen... I oto: nogi ręce już śpią i całe ciało śni mądrze o swych cichych krwiobiegach, o przeianie materii, o falujących ruchach jelit, serce spokojnie stuka, czerwone białe ciałka igrają beztrosko we krwi, odpoczywają znużone włókna nerwowe całe ciało podobne jest do znużonego statku w nocnym porcie, z którego leniie snuje się smuga dymu... Tylko głowa nie chce usnąć. Głowa poszukuje eszcze jednego obrazu, obrazu snu: zmęczonego ptaka na gałęzi z podwiniętą od skrzydła głową...

Ale ptak obudził się od jego spojrzenia; zerwał się lękliwie i odleciał.

A on znowu pozostał bez snu.

„Nie śpię" — myśli Tomi i usiłuje zawrócić śpiącego ptaka na gałąź i okry go ciemnością, ale ptak nie siada na gałęzi, macha tylko lękliwie skrzydłan i odlatuje. Ciemność również nie chce osłonić obrazu Tomiego. W oczach za częły się znowu zapalać żółte i czerwone lampiony, znowu rakiety, fajerwerk ognie bengalskie i karnawał. Orgie dźwięków, barw i ruchów. Cały cyrk. Wy stępują akrobaci, instrumenty dęte i bębny. Słonie toczą przed sobą piłki, małp we frakach i cylindrach jadą w dorożce pod parasolkami; wychodzi młoc amazonka i pędzi galopem przez arenę stojąc na grzbietach dwóch koni... A najbardziej dręczący jest obraz akrobaty, który zawisł dużymi palcami u nó na zawrotnie wysokim trapezie (tu Tomi zaciska szczelnie oczy i wtula s w poduszkę, aby go nie widzieć). Człowiek na trapezie jednym szarpnięcie chwyta rzuconą mu linkę i przyciąga ku sobie amazonkę, która trzyma konie linki w zębach. Duże palce na trapezie i zęby na końcu linki — to są dwa punk ty, o które się zaczepiło napięcie Tomiego, pełne grozy i niewypowiedzianeg lęku, aby w jakiejś chwili uwaga akrobaty nie odmówiła posłuszeństwa, ab jego zęby nie zwolniły uchwytu, aby jego palce się nie wyprostowały... Ton jeszcze mocniej zaciska zęby, jeszcze mocniej wygina palce na nogach i spręż wszystkie mięśnie. Jego ciało staje się jednym skurczem lęku i współczucia d tego nieszczęśnika, który zwisa w dół głową, i dla jego partnerki z linką w z bach... Wiszą nieszczęśni akrobaci w jego myślach i on z nimi wisi po społ Spokojnie, w napięciu, bez najlżejszego ruchu, w oczekiwaniu na to, co s stanie. Ręka mu już zdrętwiała i bolesny skurcz spętał obie stopy, nie może ju nie może...

Myśli, w jaki sposób mógłby je powoli, powoli opuścić na ziemię, postawić n twardym gruncie, aby odpoczęły, aby sam mógł odpocząć i odwrócić s w łóżku.

W tej chwili odezwał się zegar z wieży starego wenecjańskiego zamczysk i zaczął gniewnie wybijać godziny, jakby walił drewnianą łyżką w garne jak dzisiaj ta stara panna w kuchni na dole. Obraz rozpłynął się, akrobaci za kręcili się w kółko i zniknęli.

Tomi przewrócił się na drugi bok, przeciągnął się i otworzył oczy.

Światło z ulicy, które wlewa się do jego pokoju, wciąż jeszcze płonie. Zega wybił trzy kwadranse, jedenastą i trzy kwadranse. O północy zgaśnie świat uliczne i do pokoju wejdzie noc czarna i gęsta, bezksiężycowa.

Nieprzyjemnie robi się Tomiemu na myśl o tym nagłym przejściu w cien ność. Wydaje się, że ktoś chodzi po domu, jakieś ciche, skradające się kroki r korytarzu, szelest ciężkiej, jedwabnej sukni za drzwiami, stłumiony płac dźwięczą kielichy w kuchni, stukają talerze i nagle — bums — coś spadło n podłogę.

„Ach, to kury moszczą się na grzędach na dole w piwnicy, to kury szeleszcz wzdychają i śnią swoje ptasie, pierzaste, kurze sny..."

Pomimo to Tomi nadsłuchuje i słyszy, jak jego własne serce wali dzik w poduszce pod uchem.

„Księżyc wzejdzie dziś w nocy... Ach tak, nie ma księżyca... a nie ma i snu

Jeszcze kwadrans światła ulicznego na białym suficie, a potem mrok zdu pokój i wszystko utonie w straszliwej ciemności, tej ciężkiej, gęstej nocy, pe nej groźnych kazań, czarcich mszy i kadzidła. Wydaje się, jakby jakiś olbrzym

zarny mnich okrył swym habitem całą wyspę i teraz po nocy, po strychach, pokojach i snach snuje się śmierć, jak jakieś okropne domowe zwierzę, które wysysa krew niemowlętom w kołyskach, morzy starców w pościeli i zatruwa ony ludziom.

„Kto wpuścił tego czarnego potwora na słoneczną wyspę?" — pyta Tomi gderliwą, a nawet dziecinną złością, jak chłopiec, któremu połamano zabawkę, on nocą w łóżku złości się bezsilnie i płacze.

Tomi zdaje sobie sprawę z tego, że to, za czym płacze dziś w nocy w łóżku, o barwna dziecinna zabawka, że magiczny kalejdoskop morza, nieba i obłoków został rozbity przez tamtego czarnego dyplomatę ze świty biskupa, że cudowny obraz lata został zniekształcony jak w krzywym zwierciadle; chciałby wykrzyczeć w noc swój protest przeciwko temu ciemnemu ambasadorowi...

A co się stanie, jeśli zacznie krzyczeć?

Po południu czarny misjonarz miał kazanie na cmentarzu. Swym wstrząsającym, tartuffowskim tremolem, wznosząc ku niebu oczy przepełnione łzami, wstrząsany szlochem — odegrał tam cały sąd ostateczny, dzień straszliwy, pełen grozy, dzień ostatni, gdy Pan „przyjdzie z Sybillą sądzić świat ogniem"... Zakołysali się wierni i przerazili „onego dnia straszliwego i wiecznej śmierci", padli w skrusze na kolana bijąc się bez opamiętania pięściami w piersi, a chrapliwe jęki pokuty spływały z ich ust. Rozkrzyczał się ten straszny doktor wiedzy pośmiertnej, tam na cmentarzu, machając szerokimi, czarnymi rękawami jak kruk, krakał, chrypiał i wył namiętnie, jak hiena nad trupami. Wzywał zmarłych, aby sami rzekli tym swoim żywym szatanom, jak smażą się tam i gotują na rusztach i w kotłach piekielnych, jak ich diabły miażdżą i wbijają na rożen i jak bawią się w piłkę ich martwymi głowami. „Okropne rzeczy wyrabiają piekielni dręczyciele z tymi nieszczęśnikami, a wszystko to przez ohydne sobstwo i wstrętne skąpstwo wasze, którzy wolicie zjeść kawał mięsa (nawet w sam piątek) niż dać na mszę za nieszczęsnych zmarłych."

Pochylili się wierni ku ziemi i płaczą gorzko nad swymi zmarłymi, a nad nimi trąbi triumfalnie straszliwy doktor nekromancji, a wszystko cuchnie dymem i siarką piekielną. I wtem nieoczekiwanie wykonuje swój brawurowy, demagogiczny slalom-gigant: pada na kolana, wznosi ku niebu szeroko rozwarte ramiona i wybucha gorzkim płaczem. Łzy spływają mu po policzkach, a on nie zwraca na nie uwagi, tylko szepce z dna duszy, ale tak głośno, aby go mogli usłyszeć: „Ojcze miłosierny, na kolanach cię błagam, przebacz im, gdyż nie wiedzą, co czynią!".

Wie, że wszystkie oczy wpatrzone są teraz w niego, i słyszy, jak zapytują tych, którzy na własne uszy słyszeli jego modlitwę: „Co mówi, co mówi?", ograniczа więc swój szept do bezgłośnego poruszania wargami, oczy nadal wznosi ku niebu, a łzy płyną i płyną...

Klęczy doktor Spektakl z rozwartymi ramionami jak święty Szczepan, pierwszy męczennik, przed pogańskimi katami — i jakby oczekiwał tylko, że go ukamienują, że w jego krwi obmyją własną ohydę, a on poświęci się dla ich zbawienia...

Wierni podnieśli głowy i osłupieli. Patrzą na cud i nie pojmują, co się właściwie dzieje. Słychać tylko szept pełen szacunku: „Płacze, płacze"... Jakaś świętoszka krzyczy w ataku histerii: „Stipe, synu, to ja, twoja grzeszna matka, nie odchodź ode mnie!", a ktoś mówi z lękiem: „To nieboszczyk syn ukazał się

jej"... A potem kolejno występują przywidzenia, rozlega się płacz i krzyk z wszech stron; zmarli powstają. Ktoś mówi, że to może sądny dzień nadszed inni na kolanach czołgają się do mistrza i całują skraj jego sutanny i sandały jakaś chora dziewczynka krzyczy, że widzi anioła nad jego głową.

To misterium przeciąga się aż do zachodu słońca, ale mistrz nie wypusz cza z rąk swych ofiar. Potrzebny mu jeszcze zmierzch, gdy cienie cyprysó ożyją, płyty na grobach zaczną się poruszać jak upiory spowite w płachty a mrok i noc napełnią się szelestem.

Wypadek uwieńczył dzieło mistrza: jakiegoś staruszka pod wpływem wzbu rzenia poraziła apopleksja. Wywrócił staruszek białka, wywalił język i umar krótko i jasno jak kropka.

Mistrz czarnej dyplomacji opuścił głowę i zamyślił się głęboko nad wydarze niem, odgadując drogi boskie, po czym rozwiązawszy ten rebus pański — prze mówił lakonicznie jak lekarz, który czyta w ludzkim ciele niby w skryptac studenckich: „Modlitwa została wysłuchana. To znak!".

„Znak, znak!" — rozległ się szept po cmentarzu i zaczął rosnąć i rozchodz się po całej wyspie: „znak, znak!".

Ludzie zaczęli się tłoczyć do kościołów, padać na kolana. Nie wiedzą już, d jakiego świętego się modlić; czołgają się przed ołtarzami, całują płyty, błagają proszą, żebrzą łaski i odpuszczenia. Przed konfesjonałami stoją nie kończące si kolejki zatwardziałych grzeszników, którzy od dwudziestu lat nie byli w ko ściele. Przerazili się ludzie cudu, znaku („Starego Porebarniaka skosiło." „Sąd ny dzień." „Pomór"), wytrząsają więc w konfesjonałach całe worki swych grze chów jak do jakiegoś magazynu gałganów i odpadków; wyznają szczegóły, opo wiadają o najbardziej intymnych drobiazgach, zamęczają ciekawego pan w konfesjonale. Ale to nic; on jest zadowolony. Wśród nudnych śmieci znajdują się i takie drobiazgi, z których fabrykuje się tezy do kazań i różne inne tak tyczne podstępy i fortele.

I teraz jeszcze, wśród głębokiej nocy, słyszy Tomi po domach mamrotanie nie kończących się różańców, litanii, modlitw, szmer niespokojnego przewracania się w łóżkach wśród trujących snów. Przewraca się i sam w bezsenności z boku na bok, z brzucha na plecy, jak gdyby cały sen ściągnął na siebie tamten ciem ny mistrz, jakby owinął się weń i naciągnął go na głowę, a teraz mistrz, po odegranym przedstawieniu, chrapie donośnie jak Tartuffe w chwilach bez czynnych.

Biją godziny: din... din... din... din..., a potem, po krótkiej przerwie, jakby zegar na starej twierdzy przestąpił z nogi na nogę, szybciej i bardziej stanowczo: dan... dan... dan...

Północ.

Tomi liczy godziny skurczem stopy i pogrąża się w myśli coraz dalej i coraz trzeźwiej. Przed oczyma zjawiają się twarze, liczne twarze: oto Toninka z okropnymi zębami, potem don Toma... Don Toma uśmiecha się chytrze, cynicznie a ten jego uśmiech rozciąga powoli usta w grymas, w leżącą ósemkę, która przekształca się w okulary, a spod okularów narasta linia prostopadła i grubieje w charakterystyczny i chytry nos doktora Spektakla, reżysera makabrycznych misteriów. Obserwuje doktor Tomiego i uśmiecha się ze znawstwem jak fachowiec, który dobrze zna swą robotę. Tu jest i profil starego, chudego kanonika (tamtego *„ben fata"* z laską hebanową). Kanonik szepce coś do ucha dok

ora, a sztuczne, żółte zęby wylatują z jego ust. Tomi usiłuje zatrzymać te zęby w ustach, ale gdy kanonik je otwiera, zęby sypią się jak ziarna kukurydzy. Zamyka Tomi oczy przed tymi twarzami, gdy nagle zjawia się jakby zza amkniętych drzwi surowe, inkwizytorskie spojrzenie małego braciszka. I oto, we mgle pierwszego półsnu, stoi Tomi przed nim jak przed sędzią, który skazuje go na śmierć przez pogrzebanie żywcem.

Stoi skazaniec Tomi przed trybunałem braciszka, a kolana drżą pod nim ze trachu, usiłuje więc wszystko obrócić w żart i trąca braciszka poufale w ramię: „Ach, padre Felice, kto by powiedział... omal mnie brat nie przestraszył... Jak pięknie grali na organach... A przy bierzmowaniu biskup do mnie: »*Pax ecum*«, a ja cóż? Dziecko, krótkie spodenki, w sercu pobożność — kciuk biskupa ucałowałem! Siedzimy na chórze z dziadkiem (po matce), który czytał ewanelię na sumie, a nieboszczyk proboszcz Zudenigo: »*Dominus vobiscum*«, a my wszyscy na cały głos z chóru: »*Et cum grano salis*« — takie to wszystko było religijne! A zapach kadzidła! Ach, gdzież są ci nasi starzy, starzy księża!... A... tamto... padre Felice, myślał brat poważnie?".

Braciszek niemo przymknął oczy na znak potwierdzenia.

„A więc skazany!" — wytrysnęła nagle myśl w mózgu Tomiego jak gorący trumień krwi. Skamieniał ze zgrozy.

Odprowadzają go doktor Spektakl i stary kanonik, a don Toma przed nimi dzwoni. Po drodze tamci dwaj szepcą do ucha Tomiego: „Nie bój się. Będziesz żył w grobie... Mamy kontakty...". Ale Tomi nie wierzy kanonikowi, jemu zęby wylatują, a więc kłamie...

A oto gra w karty w grobowcu z doktorem i don Tomą; ale to jakby nie est grobowiec, tylko jakaś kajuta na kutrze rybackim: pachnie suszonymi figami i smołą. A Tomi nie ma nawet kart w rękach, rozszerzył więc palce dłoni zamiast kart rzuca palce i kłóci się: „Ej, ej, doktorze, to jest mój palec, żołędna siódemka. Proszę nie podkradać kart". Ale doktor nie zwraca na niego uwagi obojętnie bierze ze stołu kciuk Tomiego, a don Toma palec wskazujący, i teraz ogryzają jego palce jak kurze udka, a kości wypluwają pod stół, gdzie Liźniak z Toninką biją się o nie; słyszy Tomi, jak warczą na siebie i jak trzeszczą im kości w zębach.

I nagle — trzask. Coś runęło na pokład i Liźniak zaszczekał głucho...

Obraz zniknął.

Gdy Tomi otworzył oczy, pokój jego zalany był bladą poświatą księżycową. Z dworu dolatywało trzeszczenie kości w psich zębach i kłótliwe warczenie; wydało mu się więc, że zmysł słuchu śni nadal...

„Ach, to wiatr zrzucił tamten kamień z tarasu na ulicę... i pies zaszczekał... Księżyc świeci..."

I szczęśliwy, że żyje, długo nasłuchiwał, jak psy na ulicy żrą się o kości, które pozostały po wczorajszej uczcie, jak wyją w noc i szczekają na księżyc.

Przełożyła
*Maria Krukowska*

*Janusz Sławiński*

# POETYKA I POEZJA TADEUSZA PEIPERA

## I

Podstawowy termin, który na tym miejscu będzie eksploatowany niemal do granic ostatecznych i powtarzany w kółko na każdej stronie, cechuje zadziwiająca wieloznaczność. Najpierw więc o nim.

Pojęcie „awangarda" w najwęższym sensie odnosi się do poetyki, która jako pewien zamknięty system poglądów ideowo-artystycznych ukształtowała się w latach 1922-1927 na łamach *Zwrotnicy*, osiągając najpełniejszy wyraz w „biblii awangardy", zbiorze artykułów teoretycznych Tadeusza Peipera *Tędy* (1930). W szerszym sensie oznacza ono pewną ogólną tendencję artystyczną występującą w literaturze (a także w plastyce i teatrze) dwudziestolecia i skrystalizowaną w kilku wspólnych dążeniach, z których najważniejsze to antytradycjonalizm, rozbrat z założeniami zeszłowiecznego realizmu i naturalizmu poszukiwanie środków artystycznego wyrazu związanych bezpośrednio z impulsami współczesności, dążenie do programowości i teoretycznych uzasadnień. W tym znaczeniu można mówić o awangardowości wielu kierunków: częściowo ekspresjonizmu poznańskiego *Zdroju*, formizmu, futuryzmu pism *Nowa Sztuka* i *Almanach Nowej Sztuki*, „grupy krakowskiej", a także rozlicznych programów powstałych w latach trzydziestych, gdzie — bez przesady — co poeta to program, a co kilku poetów to już „grupa". Pojmując „awangardę" w tym drugim sensie dokonujemy redukcji, sprowadzając wielość kierunków i orientacji do określonych cech wspólnych, a zatem wnosimy element porządkowania historyczno-literackiego. Można także wziąć za punkt wyjścia nie poetykę, a poezję i poprzez jej analizę wydobyć rysy wspólne awangardowego tworzenia. Wszystkie te możliwości tym się odznaczają, że prowadzą do historycznego rozumienia awangardy. Tymczasem dzisiaj pojęciu temu przypisuje się znaczenie niepomiernie szersze, odnosząc je także do aktualnej (powojennej) sytuacji w literaturze i sztuce. Jednym z celów spisanych tu uwag jest sprecyzować bliżej jego historyczny sens i to właśnie w owym najwęższym kręgu, związanym nierozdzielnie z nazwiskiem Peipera i z tzw. „grupą krakowską", uformowaną wokół *Zwrotnicy*.

Grupa ta traktowana jako zjawisko społeczne przeszła niejako przez trzy fazy. Pierwsza faza to okres krystalizacji personalnej, w którym wyłania się zespół twórców reprezentujących zbliżone, a w kwestiach podstawowych iden-

yczne, poglądy. W pierwszych numerach *Zwrotnicy* pisali poeci, których nawiska wiążą się z futuryzmem — Bruno Jasieński, Anatol Stern, Aleksander Vat, Tytus Czyżewski, w dalszych natomiast nastąpiła wyraźna eliminacja: na lacu pozostają pisarze współtworzący „grupę krakowską", a więc Peiper (podisujący utwory poetyckie pseudonimem Jan Alden), Julian Przyboś, Jalu Kurek, Jan Brzękowski oraz paru innych, mniej znanych, m. in. Marian Czuchowski. Do przytoczonych nazwisk należałoby jeszcze dołączyć Adama Ważyka, le podkreślając równocześnie, że współpracował on z grupą krakowską na oddiennych prawach niż pozostali jej uczestnicy. (Jego koneksje z nadrealizmem yły zdecydowanie sprzeczne z założeniami Peipera.) *Zwrotnica* wychodziła v dwóch rzutach — od maja 1922 do października 1923 i od maja 1926 do zerwca 1927. W drugim rzucie mamy już właściwie do czynienia z zespołem ersonalnie zamkniętym. Następna faza jest okresem istnienia grupy skupionej wokół Tadeusza Peipera, którego przywódcza rola i autorytet przejawiają się v monopolistycznym przywileju formułowania tez programowych. Nie oznaza to, by inni poeci nie wypowiadali się w sprawach programowych, jednakże ch sądy cechuje w tej fazie daleko posunięta zależność od teoretycznych twierdzeń Peipera i — co najważniejsze — troska, aby wypowiadane zapatrywania ozostawały w zgodzie z owymi twierdzeniami. W ostatnim okresie obserwuemy proces postępującej „demokratyzacji" grupy, której członkowie nie tylko yskują równouprawnienie w tworzeniu programu, ale również korzystają prawa krytyki pierwotnie przyjętych zasad działania, a więc w przeważającym stopniu krytyki poglądów przywódcy. Miejsce jednolitego systemu poglądów zajmują teraz różnorodne opinie poszczególnych członków grupy, bliskie vprawdzie w sprawach podstawowych, ale odmienne w traktowaniu takich czy innych elementów poetyki. Twierdzenia Peipera zostają poddane pośredniej lub bezpośredniej krytyce, jako zbyt krańcowe i ortodoksyjne, a więc hamujące rozwój twórczości. W takiej sytuacji następuje rozpad grupy, skupionej dotychczas wokół programu, który jako pewien zamknięty system zapatrywań deowo-artystycznych i wynikających stąd tez normatywnych był dziełem autora *Nowych ust*. Historia zespołu poetów, zwanego „awangardą krakowską", ma przebieg na ogół typowy dla tego rodzaju grup* i kres jego istnienia jako g r u p y był zupełnie naturalną konsekwencją wewnętrznego rozwoju prowadzącego ku stopniowej „demokratyzacji". Ta zaś, w zespole skupiającym szereg wybitnych indywidualności poetyckich, początkowo uznających całkowicie autorytet bardziej dojrzałego i starszego przywódcy, jest zawsze czynnikiem rozkładowym. Okres dominacji Peipera był epoką heroiczną w dziejach awangardy.

W latach trzydziestych poetyka peiperowska była rozwijana i zarazem przezwyciężana na kilku torach, z których cztery zasługiwałyby na odrębną uwagę. Jedynie krakowską *Linię*, pismo wychodzące nieregularnie w latach 1931 — 1933 (ogółem pięć numerów) pod redakcją Jalu Kurka, można by uznać za stosunkowo wierną spadkobierczynię *Zwrotnicy*. Owe cztery tory to przede wszystkim poetyka Przybosia, która ulegając ciągłym przekształceniom, równolegle do samej poezji autora *Sponad*, stawała się w formułach teoretycznych bardziej elastyczna i dostosowana do swoistych praw wyobraźni tego pisarza**;

* Por. Stefan Kawyn: *Zagadnienie grupy literackiej*, Lublin 1946.

** Najpełniejszym wyznaniem wiary poetyckiej Przybosia był jego esej *Cele i trafy awangardy*, *Życie Sztuki*, 1939, str. 127—145.

dalej wiążąca się z nadrealizmem francuskim publicystyka teoretyczno-teracka Jana Brzękowskiego, który jako autor rozprawy *Poezja integralna* (1933) i szeregu artykułów wykładających zasady tzw. „metarealizmu" (pokrywającego się w istocie z surrealizmem, a w „uzupełnieniach" Brzękowskiego grzeszącego licznymi niekonsekwencjami) oraz jako twórca zupełnie (i niesłusznie) zapomnianych dziś poezji, odchodził dość zasadniczo od normatywnej poetyki Peipera; wreszcie trzecim torem jest twórczość Józefa Czechowicza i szeregu poetów młodszych, reprezentujących bliskie mu założenia twórcze. Najtrudniejszy do określenia jest krąg czwarty, który objął bardzo różnorodne tendencje artystyczne i w pewnych elementach bliski był Czechowiczowi. Orientacyjnie wymieńmy nazwiska: Zagórski, Miłosz i Aleksander Rymkiewicz (autor poematu *Tropiciel*). Idzie tu o poezję, która łącząc się wyraźnie z nurtem awangardy, nawiązywała równocześnie do doświadczeń symbolizmu i po trosze ekspresjonizmu (charakterystyczne są wpływy Leśmiana). Poetyka zrodzona z takiego stopu stanowiła swoisty odpowiednik postawy katastroficznej, będąc jednym z najciekawszych zjawisk literackich lat trzydziestych.

Mowa tu oczywiście o orientacjach poetyckich, które pozostawały w wyraźnym stosunku do awangardy krakowskiej lat dwudziestych, a więc albo podejmowały założenia tam wypracowane, albo próbowały je przekształcać czy wzbogacać, jednym słowem o kierunkach związanych g e n e t y c z n i e z poetyką *Zwrotnicy*. Dlatego to podnoszę, ponieważ w programach poetyckich i hasłach artystycznych drugiego dziesięciolecia okresu międzywojennego określenie stanowiska wobec doświadczeń ortodoksyjnej awangardy stawało się sprawą zasadniczej wagi. Rzecz charakterystyczna — w świadomości ówczesnej krakowska awangarda, oddzielona okresem nie więcej jak dziesięcioletnim stanowiła już zamknięte ogniwo t r a d y c j i literackiej. Dowodem niechaj będzie ankieta zorganizowana w roku 1938 przez krakowskie pismo *Nasz Wyraz* na temat znaczenia kulturalnego *Zwrotnicy*.* Zabierający w niej głos krytycy młodszego pokolenia (m. in. Ignacy Fik i Kazimierz Wyka) byli jednomyślni w osądzie, że ogniwo to jest faktyczną genezą większości współczesnych kierunków literackich, że stanowi jedno z najdonioślejszych zjawisk kulturalnych okresu powojennego, ale równocześnie podkreślali, iż daje się ono już rozpatrywać w perspektywach historycznych i jako całość należy do bezpowrotnej przeszłości. Także praktyka poetycka i teoria samych „zwrotniczan" coraz dalej odbiegały od założeń formułowanych dziesięć lat wcześniej. Jan Brzękowski na szpaltach *Gazety Artystów* polemizował z „talmudystami Peipera", a Julian Przyboś we wszystkich nieomal artykułach teoretyczno-literackich przeciwstawiał się ograniczeniom *Zwrotnicy*. Paradoksalnie można by rzec, iż w owym okresie żaden z członków grupy, poza samym Peiperem, nie zmieściłby się w jej ramach. Zresztą on sam w latach trzydziestych nie występował jako poeta (wyjątkiem jest — skonfiskowany przez cenzurę — poemat *Na przykład* z r. 1931, *nb.* o charakterze wybitnie publicystycznym) i bardzo rzadko jako teoretyk, prawie wyłącznie w utarczkach polemicznych, gdzie raczej powtarzał prawdy głoszone już dawniej, nie wnosząc do swojej poetyki elementów nowych.

Stosunkowo szybki kres istnienia grupy i — co ważniejsze — względnie krót-

* Jest to przykład jeden z wielu. Podobny co tu stosunek do awangardy wystąpił już wcześniej, bo w latach 1934—35 w dyskusjach prowadzonych na łamach krakowskich pism — *Gazety Artystów* i *Tygodnika Artystów*.

:otrwały okres pełnego funkcjonowania i żywej aktualności jej programu wy-ikły przede wszystkim z tego, że awangarda krakowska zbudowała teorię poe-ycką najbardziej ekstremistyczną spośród wszystkich kierunków nowatorskich lwudziestolecia, a jednocześnie najpełniej kodyfikującą głoszone zapatrywa-ia w uporządkowany i zamknięty system. Było to źródłem zarówno jej siły jak słabości. Siły — ponieważ skrajność poglądów przy równoczesnej konsekwen-ji i wewnętrznej spoistości poetyki wysuwała ten kierunek na czołowe miejsce wśród antytradycjonalnych prądów artystycznych tamtych czasów, słabości — lbowiem ortodoksyjnie traktowana programowość i normatywizm, ogarniający ie tylko ogólne założenia, ale również ingerujący w szczegółowe zasady po-:yckiego tworzenia, ograniczały znakomicie stopień jego oddziaływania. Wy-nierzając historyczno-literacką sprawiedliwość krakowskiej awangardzie na-eży wziąć pod uwagę tę dwuznaczność jej osiągnięć.

Niesposób jednakże zaprzeczyć, iż z tej właśnie poetyki najwięcej składników yeszło na stałe w krwiobieg współczesnej poezji. Trzeba bowiem odróżnić to, :o było zamkniętym i zdoktrynalizowanym systemem poglądów i przeszło dość :zybko do historii, od tego, co przenikając z owego systemu do literatury prze-)braziło i unowocześniło jej charakter. Rozwój poezji w drugiej połowie dwu-lziestolecia przebiega wyraźnie po torach przetartych przez *Zwrotnicę*. Jest to :radycja nie dająca się wyminąć, stanowi mocny punkt wyjścia dla nowator-:kich kierunków lat trzydziestych. Ale ówczesny stosunek do niej cechuje wi-)oczna dwoistość: nierozdzielnie splatają się w nim — uznanie dla dziedzictwa *Zwrotnicy* z nastawieniem rewizjonistycznym. To ostatnie często przeważa w wypowiedziach programowych „drugiego rzutu" awangardy. Dochodzi do te-go jeszcze dodatkowy czynnik komplikujący: nierównomierność oddziaływania )oetyki Peipera i jego poezji. Pierwsza dominuje pod tym względem zdecydo-wanie nad drugą. Teoria poetycka „liczyła się" znacznie bardziej od liryki, dok-trynalne założenia od artystycznych dokonań. Spośród twórców awangardo-vych Peiper wyciągnął najskrajniejsze konsekwencje artystyczne z teoretycz-nych założeń, świadomie przyznając tym ostatnim rolę inspirującą. Liryka tra-ktowana przez samego poetę jako sprawdzian teorii, przez krytyków zepchnięta lo poziomu materii wyłącznie przykładowej *, znajduje się w cieniu jego poety-ji. Ale znajdując się w cieniu nie może być niesprawiedliwie oceniana. Są w poezji Peipera utwory dające się zaliczyć do wybitnych osiągnięć liryki dwu-dziestolecia.

## II

Hasło „uścisku z teraźniejszością", należące do rudymentarnych postulatów *Zwrotnicy*, było u początku lat dwudziestych obiegowym zawołaniem najbar-dziej różnorodnych ugrupowań artystycznych. O „teraz" jako o inspiracji sztuki mówili zarówno futuryści jak i skamandryci, awangardziści, a nawet przed-stawiciele ekspresjonizmu. W warunkach polskich owo „teraz" uzyskało swoisty posmak jako synonim słowa „niepodległość". W ten sposób pojęcie to, nakłada-jąc się jak gdyby na pewien kompleks społecznych uczuć i emocji, nabrało nie-spotykanej gdzie indziej jednoznaczności, stało się niejako oczywiste. Sytuacja

* Niekiedy zresztą Peiper występował przeciw takim opiniom, np. we wstępie do *Poema-tów* z r. 1935, ale na ogół sam im ulegał.

taka charakteryzuje lata tużpowojenne, okres upojenia niepodległością. Programy literackie owych lat są w zasadzie bliskie sobie w tym rozumieniu teraźniejszości. Hasła sformułowane w pierwszym numerze *Skamandra* nie odbiegają wcale od haseł futurystów, są jak tamte wołaniem o poezję opiewającą święto współczesności. To bardzo istotne: właśnie święto, a nie codzienność. Można by rzec paradoksalnie, że historia wyręczyła wówczas ideologów narzucając koncepcję „teraz" jako święta niepodległości. Ale okres tego wyręczania nie trwał długo. Programy artystyczne nie mogły wciąż apelować do jakichś powszechnych odczuć, gdyż te uległy rozproszkowaniu. Mówiąc o „uścisku z teraźniejszością" należało wpierw zbudować jej rozumienie i wskazać, jakie zadania stawia ona przed literaturą. Główny zarzut, jaki Peiper kierował w stronę *Skamandra*, sprowadzał się właśnie do twierdzenia, że poeci tam zgrupowani potrafili wyłącznie powitać i świętować niepodległą współczesność, nie umieli jej zrozumieć i współżyć z nią na codzień. Peiper zarzucał im brak koncepcji teraźniejszości i związanej z nią idei poetyckiej. To samo w gruncie rzeczy mówił o polskich futurystach. Obserwacja w poważnym stopniu prawdziwa, potwierdza ją charakterystyczny rozwój liryki skamandrytów: od upojenia niepodległością do romantycznego przeciwstawienia dawnych ideałów — czasom przeżywanym.*

Teraźniejszość w ujęciu Peipera posiada wyraźne oblicze. Zostaje utożsamiona z nowoczesną cywilizacją. Miasto, masa, maszyna, przysłowiowe składniki Peiperowskiej wizji współczesności mają jak gdyby wartość symboliczną, one reprezentują to „dzisiaj", do którego ma przylegać bezpośrednio nowa poezja.

> Miasto, masa, maszyna i ich pochodne: szybkość, wynalazczość, nowość, potęga człowieka i epoki, zapasy z niebem, lot na stalowych skrzydłach, kąpiel w najświeższej wódce dnia, skok w teraz — stają się dla nas przedmiotem nieznanych uniesień.**

Oczywiste jest podobieństwo tych założeń do analogicznych haseł zawartych w manifestach futurystycznych Marinettiego. Wiele z podstawowych — pozaestetycznych — poglądów awangardy było dziełem inspiracji włoskiego futuryzmu. Zależności te obejmują jedynie sferę ogólnych sformułowań ideowych, natomiast postulaty artystyczne Peipera wyrosły w zdecydowanej opozycji do estetyki futurystycznej. Można tu mówić o pokrewieństwie stanowisk wobec — podobnie rozumianej przez oba kierunki — teraźniejszości oraz o przeciwieństwie między obydwoma w dziedzinie zapatrywań na środki artystyczno-literackie. Pełną oryginalność osiąga Peiper wówczas, gdy od ogólnych założeń ideowych przechodzi do określenia elementów poetyki.

Wspomniane powinowactwo polega przede wszystkim na tym, że zarówno futuryzm jak i awangarda wyrastają z zafascynowania współczesną cywilizacją techniczną. Głównym źródłem inspiracji sztuki są w ich rozumieniu ponadnarodowe zjawiska cywilizacyjne (futuryzm włoski powiązany wielostronnie z faszyzmem odszedł zresztą daleko od tego kosmopolitycznego założenia), które stwarzając nowe formy społecznego współżycia i nowe warunki codziennej egzystencji, przeobrażają radykalnie psychikę człowieka, jego wyobrażenia i możliwości odczuwania; muszą zatem przekształcić także charakter środków artystycznych, zrewolucjonizować styl sztuki, odziedziczony w spadku po epokach

---

* Wspominałem o tym szerzej przy okazji liryki Słonimskiego (*Twórczość*, 1957, nr 8).

** Tadeusz Peiper: *Tędy, Warszawa, 1930, str. 8—9.*

ninionych. Peiper precyzuje to bliżej, twierdząc, że aktywny wpływ cywilizacji echnicznej na sztukę w wieku dwudziestym wynika ze zmienionego stosunku złowieka do maszyny: pośrednikiem przyjaźni pomiędzy nimi stała się k o n u m p c j a, a nie — jak dawniej — produkcja.* Stąd ogromne znaczenie p r o d u k t ó w nowoczesnej cywilizacji — stanowią one jak gdyby wzorzec dla orm artystycznych. Ale nie tylko to: najistotniejsze jest, aby sztuka oddziaływała w sposób pokrewny owym wytworom technicznym, by podobnie jak eroplan, telefon czy radio, zmieniające odczuwanie czasu i przestrzeni, mogła w tym samym kierunku przekształcać psychikę nowoczesnego człowieka, działać na nią przy pomocy analogicznych bodźców. Charakterystyczne jest tu przekonanie o całkowicie paralelnym rozwoju cywilizacji technicznej i sztuki, o bezpośrednim wpływie pierwszej na drugą. Wszelkie możliwe koncepcje rozwoju zjawisk artystycznych mieszczą się pomiędzy poglądami skrajnymi, z których jeden zakłada pełną autonomiczność praw rządzących sztuką, natomiast inny liczy się wyłącznie z oddziaływaniami czynników zewnętrznych, przyznając im rolę sprawczą. Pierwszy przecenia znaczenie t r a d y c j i a r t y s t y c z n e j, drugi je całkowicie przekreśla, tłumacząc zmiany artystyczne przeobrażeniami „życia". Estetyka zarówno futurystów jak i awangardy wiązała się z tym drugim krańcowym poglądem. Fetyszyzowanie wpływów teraźniejszości było równoznaczne z całkowitym odwrotem od tradycji. Istniała jednak zasadnicza różnica między obydwoma kierunkami, wynikająca z poprawki, jaką wprowadzały do przeświadczeń estetycznych warunki polskie.

Niepodległość oznaczała dla naszej literatury uwolnienie od stuletnich obowiązków służby narodowej, pokrzepiania serc i podnoszenia ducha. Skończyła się rola pisarza jako nauczyciela, ideologa i wieszcza. Ostatnim, który tę rolę odegrał — był Stefan Żeromski. W programach literackich lat dwudziestych do najczęstszych motywów ideowych należy krytyka tego dziedzictwa, którego naturalne źródła znajdują się w epoce romantyzmu. Tam właśnie ukształtowała się postawa twórcy — nauczyciela narodu. Przezwyciężenie takiej postawy — oto cel zasadniczy nowej literatury. Mówi o nim zarówno poezja skamandrycka, jak i hasła awangardowe. Pociąga to istotne konsekwencje. Jeśli futuryści włoscy uznali wszelką tradycję za „spluwaczkę" i na czoło swoich dążeń wysuwali walkę z muzeum, to spór Peipera z przeszłością jest zwrócony przede wszystkim — a może nawet jedynie — przeciw dziedzictwu romantycznemu. Jest sporem z romantyczną p o s t a w ą poetycką. Epokom, w których owa postawa dominowała, przeciwstawia Peiper teraźniejszość literatury, „czas twórczej herezji", gdy wolna od obowiązków pozaartystycznych zwraca się ku sobie samej, gdy od służby narodowo-społecznej przechodzi do czysto poetyckiego eksperymentu. Dostrzegamy paradoksalną sprzeczność pomiędzy tym postulatem a poprzednim, który mówił o uścisku ze współczesnością. Walcząc z ciężarem tradycji Peiper neguje w niej to, co sam skłonny jest uznawać za podstawowe zadanie i główny obowiązek literatury nowoczesnej. Dwie pozornie sprzeczne tezy: teza o zależności form sztuki od warunków życia (gdy mowa o „dzisiaj") i inna — mówiąca o „twórczej herezji", wolnej od wszelkich nacisków zewnętrznych i zobowiązań pozaliterackich (gdy dzisiejszą sztukę przeciwstawia się tradycyjnej), owe dwie tezy staną się zgodne, gdy zwrócimy uwagę,

* W artykule *Miasto, masa, maszyna.*

że w artykułach Peipera występuje rozgraniczenie — może nie zawsze dosta tecznie wyklarowane — genezy form poetyckich i celu twórczego ekspe rymentowania. Pisze on:

Nie zgadzam się z artystami, którzy zakonniczo oddzielają się od życia, uważają sztukę za układ w sobie zamknięty, niedostępny dla sił z zewnątrz. Sztuce potrzeb życia jako laski turystycznej; twórczość artystyczna powinna korzystać z form i na rzędzi swego czasu, ażeby wzbogacić nimi swoje własne środki. Ale cel musi by artystyczny. Musi chodzić o sztukę, tylko o sztukę.*

Dokonując tego rozdzielenia i precyzując tym samym pojęcia autonomiczność ci (ze względu na cel) i „życiowości" sztuki (ze względu na genezę), Peiper nie jako określa swoje stanowisko wobec futuryzmu. Programy futurystyczne za wierały przede wszystkim postulaty życiowe i podporządkowywały im założe nia artystyczne, co wg autora *Tędy* musiało w konsekwencji doprowadzić d zbliżenia z określonymi orientacjami politycznymi, w danym wypadku z faszyz mem.

Tak daleko powiódł reformatorów włoskich postulat kroku gimnastycznego i bici w twarz. Było to nieuniknione. Sposób, w jaki ustosunkowali sztukę do życia, przy znawał supremację aktywności życiowej ponad twórczością artystyczną i dopuszcza reformy artystyczne jedynie tylko dlatego, że były one częścią składową reform ogól nożyciowych.**

We wszystkich artykułach programowych Peipera powraca wciąż ten mo tyw — troska o „czystość" celu twórczości poetyckiej, o przestrzeganie rozgra niczeń pomiędzy tym, co w poetyce przylega bezpośrednio do „życia" a tym, co jest w niej autonomicznie literackie.

Wydaje mi się, że antytradycjonalizm Peipera jest w przeciwieństwie do ana logicznej postawy włoskich futurystów osadzony mocno w problematyce ideo wej literatury polskiej, jest określony przez stosunek do dziedzictwa romantycz nego, posiada zatem wyraźnie nakierowane ostrze w przeciwieństwie do tam tej postawy, która była buntem wobec przeszłości „w ogóle". To właśnie ow poprawka na polskość, wiążąca awangardę — wbrew wszelkim pozorom — z procesami ideowymi, które nurtowały naszą literaturę w ciągu całego pół wiecza poprzedzającego uzyskanie niepodległości. Antytradycjonalizm Peipe ra, mniej skrajny od futurystycznego, pozwala mu nawiązać pewne nici z prze szłością kulturalną. Nie jest on całkowicie konsekwentny w poszukiwaniu po winowactw, choć na ogół dobiera sobie antenatów ustawionych w opozycji d romantyzmu. Tak więc przede wszystkim podnosi znaczenie tradycji pozytywi stycznych, dalej wciąga do „rodziny" Wyspiańskiego z racji jego „apologii do czesności i kodeksu czynu", Staffa, którego poezja wyrażała „wolę siły" i — c najważniejsze — Stanisława Brzozowskiego.*** Widać tu pewne pomieszanie róż-

* *Tędy*, str. 175—176.

** ibid., str. 175.

*** W szkicu *Futuryzm*, *Tędy*, str. 172—201. O wpływie tradycji pozytywistycznych — por. także wywiad, jaki przeprowadził z Peiperem Marian Czuchnowski (*W ambasadzie awangardy*, *Głos Narodu*, 1929, nr 122).

ych zjawisk, nie zawsze zgodnych z tym, co można by nazwać antyromantyzmem. Szczególnie charakterystyczne jest jednak przywołanie nazwiska ostatniego. Sądzę bowiem, że na poglądach Peipera zaważyły w sposób bardzo zasadniczy idee Brzozowskiego. W gruncie rzeczy program twórcy *Kultury i życia* — jeśli w ogóle można tu mówić o programie w sensie pełnego i uporządkowanego systemu ideałów kulturowych — był w swoich podstawowych treściach wyraźnym poprzednikiem haseł awangardy. Brzozowski nieomal zdefiniował to, co stało się potem głównym postulatem — żądanie od sztuki, by antycypowała ona życie, by wchłaniając impulsy współczesności wychodziła równocześnie poza granice czasu teraźniejszego — i stwarzała formy, które zrealizować może dopiero przyszłość. W rozumieniu Brzozowskiego sztuka jest zjawiskiem nie tylko determinowanym przez zadania życiowe, ale również wyznaczającym kierunek życiowych" przeobrażeń. Jest to rozumienie *par excellence* awangardowe, choć jednocześnie bardziej dalekosiężne od haseł Peipera i podjęte przez niego tylko w pewnym zakresie: gdy tworzy swoją teorię „poezji dla dwunastu". Twierdzi on mianowicie, że poezja awangardowa, budując przyszłościowy model odczuwania, świadomie naraża się na zarzut niezrozumiałości. Wyprzedzając czas przeżywany musi się liczyć z tym, że budowane przez nią wartości nie mogą być w pełni zrozumiane przez współczesność. Dlatego awangardowość zamierzeń kojarzy się nieuchronnie z elitarnym zasięgiem oddziaływania poezji. Obserwujemy tu paradoksalne przekształcenie hasła „sztuka dla sztuki". Jeśli w swej formie pierwotnej opierało się ono na przeświadczeniu, że elitarność i hermetyczność „prawdziwej" sztuki wynikają z jej niezawisłości od warunków zewnętrznych, to dwudziestowieczne przekształcenie owego hasła miało zupełnie inne przesłanki: „prawdziwa" sztuka dlatego musi być elitarna, ponieważ jej związki z życiem są tak silne, że tylko nieliczni — ci, co mają świadomość, że sztuka antycypuje życie — mogą je w pełni zrozumieć. W takim rozumowaniu kryła się zazwyczaj odpowiednia porcja demagogii i służyło ono często za uzasadnienie rzeczywistego niezrozumialstwa poezji. Ale równocześnie należy pamiętać, że przedstawiony pogląd stanowił istotne *novum* estetyki awangardowej i że był świadectwem dążności — przynajmniej teoretycznej — do połączenia sztuki z życiem społecznym.

Peiper przyznaje się wyłącznie do antyromantycznego dziedzictwa Brzozowskiego, nie dostrzega innych składników, które z *Legendy Młodej Polski* przeniknęły do zapatrywań i postulatów *Zwrotnicy*. Nie widzi, że jego program w swoich dążeniach podstawowych jest bardzo bliski tamtym myślom. Bardziej nawet w rozumieniu teraźniejszości niż w rozprawie z tradycją. Bo jeśli Brzozowski wyraźnie przeciwstawiał (szczególnie w ostatnim okresie swego życia) tragizm romantycznej Golgoty — pseudotragiczności neoromantycznego *Oberammergau*, to Peiper generalizuje, utożsamiając oba zjawiska i poddając je zbiorczej krytyce. Stąd też duża część argumentów wytoczonych przez niego przeciw postawie i poetyce romantycznej mija się z samym — historycznie rozumianym — romantyzmem, natomiast pasuje do konwencji młodopolskich.

*

Dokonywane tu kilkakrotnie przeciwstawienie awangardy i futuryzmu jest najlepszym sprawdzianem oryginalności poglądów Peipera, ponieważ w kon-

stelacji nowatorskich kierunków artystycznych obydwie tendencje znajdują si
w najbliższym sąsiedztwie, posiadają wiele cech wspólnych (w zakresie założe
ideowych), co stwarzało złudzenie — ulegała mu zresztą większość krytyków
międzywojennych — ich rzekomej identyczności.

Zasadnicze różnice występują dopiero w postulatach poetyckich, choć naws
w dziedzinie zapatrywań najogólniejszych zdołaliśmy już wskazać wyraźne od
rębności. Drukowany w *Zwrotnicy* list Marinettiego, życzliwie oceniający dzia
łalność polskich nowatorów, miał charakter w dużym stopniu kurtuazyjny i do
tyczył kwestii tak już przecież generalnych — więc i mało spornych — że tru
dno go traktować jako dowód ideowej bliskości obu kierunków. Warto wszakż
wspomnieć jeszcze jeden moment faktycznie wspólny — jest nim zdecydowan
a n t y d e k a d e n t y z m futuryzmu i awangardy. Antydekadentyzm wynika
jący z optymistycznego poglądu na rozwój cywilizacji i wiary, że wszelkie jeg
społeczne rezultaty są wartościowe. Stąd m.in. wypływa uznanie przez futury
stów wojny za naturalny środek higieny w nowoczesnym świecie i je
apologia.

Peiper również przyznał, że miniona wojna, wyzwalając utajoną dotychc
czas energię cywilizacyjną i działając „oczyszczająco", miała dla współczesneg
życia — obok wszystkich skutków negatywnych — także znaczenie dodatnie
sprzyjała postępowi. Wiara w przeobrażającą moc postępu technicznego, w abso
lutną moralność przemian, jakie za sobą pociąga, zbliża postawę Peipera d
osiemnastowiecznego optymizmu. I to do optymizmu nie skażonego jeszcze za
strzeżeniami, jakie formułował tenże sam wiek osiemnasty piórem Jana Jakub
Rousseau. W tym stanowisku omijającym półtorawiekową przeszło tradycj
krytycyzmu wobec postępu cywilizacji, tradycję myśli sceptycznej, dostrzegają
cej jego wieloznaczność i względność — jest sporo naiwności i swoisteg
anachronizmu, który w następnym dziesięcioleciu przyczynił się walnie do de
zaktualizacji programu *Zwrotnicy*. Drugie pokolenie awangardy — generacj
katastrofistów — było w tym zakresie jaskrawym zaprzeczeniem dążeń Peipera
W obowiązkach ojcowskich wyręczył wtedy autora *Tędy* patron międzywojen
nego dekadentyzmu — Witkacy.

Z tym ostatnim Peiper nie starł się nigdy w bezpośredniej polemice, cho
przecie niejednokrotnie atakował dekadentyzm i postawę katastroficzną. Wart
zwrócić uwagę na argumentację, którą im przeciwstawia. Jest ona wyraźni
dwoista. Część argumentów dałoby się określić jako „państwowotwórcze"
Peiper występuje tu w roli rzecznika „racji stanu". Niemców stać na katastro
fizm — dowodzi — ponieważ kraj ich posiada potężną technikę nowoczesną; po
tępienie cywilizacji przez ekspresjonistów nie wywołuje tam żadnych społecznie
negatywnych skutków. Inaczej w Polsce:

...przesądy przekazane nam przez romantyzm, braki, którymi obciążyła nas niewola
błędy, których uniknąć nie może niedoświadczenie, hamują u nas rozrost nowoczes-
nych narządów zbiorowego istnienia. W w a l c e o b o g a c t w o, o d k t ó r e g o
z a l e ż y n i e t y l k o s i ł a k r a j u, l e c z i m o c j e g o s z t u k i, r o z p o-
r z ą d z a m y z b y t w ą t ł y m i m i ę ś n i a m i t e c h n i k i, a b y a r t y-
s t o m w o l n o b y ł o m a r z y ć o i c h u m a r t w i a n i u.*

* *Tędy*, str. 309, podkr. autora.

Postawa „obywatelska" Peipera pozostaje w sprzeczności z całokształtem jego teorii. Elementu tego nikt dotąd w pełni nie zauważył, być może dlatego, że sam autor *Tędy* dawał ujście swym troskom obywatelskim jak gdyby na marginesie zasadniczych wystąpień i nigdy nie próbował ich włączyć na prawach oddzielnego składnika do zbudowanego przez siebie systemu poglądów. Paradoksalność zjawiska, o którym mówię, polega na tym, że Peiper, przeciwstawiając się tradycjom służby narodowej i społecznej w imię celów czysto artystycznego eksperymentu, sam tym tradycjom ulega, że walcząc z obywatelską gębą polskiej literatury sam ją sobie równocześnie przyprawia, potwierdzając w ten sposób prawidłowość, że od gęby nie ma ucieczki.

Wydaje się, iż optymistyczne i „państwowotwórcze" pierwiastki doktryny Peipera czynią z niej potencjalnie teorię tzw. „sztuki oficjalnej". Miała ona wszelkie dane, by stać się takową, podobnie zresztą jak sztuką oficjalną, a nawet wręcz akademicką, stał się futuryzm w faszystowskich Włoszech. Peiper niejednokrotnie domagał się pełnego zrozumienia dla aspiracji jego doktryny, a w polemice z Adamem Skwarczyńskim wprost upominał się o przyznanie należnego jej miejsca wśród orientacji ideowych kształtujących — i aprobujących — współczesność.* Zbyt silny był jednak rozdźwięk pomiędzy charakterem artystycznych postulatów *Zwrotnicy* a pozapoetyckimi ambicjami jej czołowego teoretyka, aby te uroszczenia mogły zostać właściwie zrozumiane. Trudno było po prostu dostrzec wzajemne powiązania obu tych zakresów, tym bardziej że sam Peiper nie próbował budować pomiędzy nimi wyraźnych mostów albo czynił to w sposób bardzo nieprzekonywający. Tak że w istocie motyw „obywatelskiego" sojuszu z teraźniejszością pozostał marginesem obok głównego tekstu Peiperowskiej doktryny. Jego jedynym odpowiednikiem w poezji awangardowej są *Śpiewy o Rzeczypospolitej* Jalu Kurka, tom zbyt mało jednak znaczący w dorobku grupy krakowskiej, by można o nim mówić jako o wykładni założeń programowych. Margines ten jest bardzo charakterystyczny dla poczynań awangardy, mimo że bezpośrednio nie określał postulatów grupy. Świadczy on bowiem o istnieniu pewnych niezrealizowanych możliwości, które tkwiły w tym ruchu i które w nieco innym układzie warunków mogły się urzeczywistnić. Nonkonformizm estetyczny awangardy był tego rodzaju, że miał szansę przeobrazić się w program „sztuki oficjalnej". Poza wszystkim sprzyjało temu niewątpliwie k l a s y c y s t y c z n e zabarwienie poetyki Peipera.

Jednak generalną rozprawę z katastrofizmem przeprowadza Peiper nie przy pomocy owych charakterystycznych argumentów „państwowotwórczych". One są tylko akompaniamentem. Racje zasadnicze tkwią właściwie w podstawach jego poetyki. Katastrofiści, negując wartość nowoczesnego postępu cywilizacyjnego, stwarzają fikcyjny konflikt pomiędzy człowiekiem a światem jego wytworów. Rozwój kultury polega na nieustannym oddalaniu się od pierwotnie danej natury, jest jej ciągłym pokonywaniem w świadomości człowieka i w życiu go otaczającym.** Postęp w kulturze sprowadza się w najgłębszej istocie do coraz większego wzrostu znaczenia humanistycznej deformacji życia. Sfera wytworów coraz bardziej uniezależnia się od zjawisk naturalnych. Ponad żywiołem i przypadkowością powstaje świat uporządkowany i celowo zorganizowany twórczym wysiłkiem człowieka. Rzeczywistość — zewnętrzna i psychiczna — przekształ-

* W art. *Kto nie zauważył*, Pion, 1934, nr 3.
** *Droga rymu*, *Tędy*, str. 61 i następne.

ca się wraz z rozwojem kultury w świadomie konstruowane dzieło ludzkie, pr
biera kształt humanistyczny. Człowiek nowoczesny egzystuje w warunka
które w znakomitej części są jego własnym tworem. W tym samym kieru
wraz z całością kultury przeobraża się współczesna poezja. A raczej powi
się przeobrażać — takie zadanie stawia Peiper twórczości awangardowej.

Charakterystyczne jest dla teorii Peipera ujmowanie sposobów literack
w szerokim kontekście zjawisk nowoczesnej cywilizacji. Autor *Tędy* zabi
wielokrotnie głos na temat estetyki kina, radia, architektury, plastyki, zasta
wia się nad związkami tych sztuk z osiągnięciami współczesnej techniki i p
buje dla nich znaleźć jakąś wspólną formułę wyjaśniającą. Jest jednak w tra
waniu tego całego kompleksu zjawisk pewna trudność, której Peiper ni
właściwie nie przezwyciężył. Uchwycił to Irzykowski poddając krytyce j
metodę a n a l o g i z o w a n i a.*

Gdy Peiper mówi o zależności poezji od form nowoczesnej cywilizacji (n
sto, masa, maszyna), to ma na myśli podobieństwa formalne (np. poematu
maszyny), a nie to, że cywilizacja dostarcza poezji nowych tematów. Trz
przyznać, że jest to co najmniej niejasne. Teza o b e z p o ś r e d n i e j za
ności poetyckich kształtów od form „technicznych" nic w gruncie rzeczy
oznacza, ponieważ przekreśla całkowicie swoiste możliwości językowego t
rzywa poezji.

Wydaje mi się, że jego analogizowanie było dwojakie. Raz — sprowadzało
do generalnego przyrównania: cywilizacja techniczna — sztuka; dwa — pole
ło na mechanicznym przeniesieniu doświadczeń konstruktywistycznej plast
na teren poetyki. Jeśli pierwsza analogia była jawna, to drugiej dokonał Pei
milcząco, już bez żadnych dodatkowych uzasadnień, jak gdyby była zrozum
sama przez się. Oczywiście, gdy przechodzi do szczegółowych roztrząsań na
mat języka poetyckiego, to z konieczności musi w ogóle zapomnieć o tym
mówił o formalnych związkach poezji z techniką. I tak powstaje wyraźna l
pomiędzy uniwersalnymi założeniami estetyki Peipera, która miała być pr
ujęcia w jednorodny system całej nowoczesnej sztuki, a poetyką, której w
nym wypadku niesposób było wyprowadzić z tych generalnych założeń. Zre
sam Peiper swoimi pracami najlepiej udowadnia, że odbieganie poezji od „
tury" nie na tym przecież polega, by naśladowała ona takie czy inne wytw
techniczne (co jest częściowo możliwe w plastyce), lecz na tym, że zostaje p
budowana w swoisty sposób p o s t a w a l i r y c z n a i językowe środki
wyrazu.

Co oznacza tu teza o uniezależnianiu się nowej poezji od „natury"?

Oznacza odchodzenie tej poezji od bezpośredniości przeżycia. Oznacza lik
dację feudalnej zawisłości zdania poetyckiego od uczucia. Oznacza sytua
w której wypowiedź liryczna odrywa się niejako od swego faktycznego rodo
du, uzyskuje autonomię i żyje wedle własnych praw strukturalnych, odmi
nych od „naturalnego" toku przeżycia. Zostaje rozchwiany paralelizm dozna
i lirycznego wyznania. Twór poetycki uniezależnia się od „czynności" p
chicznej w tym sensie, że przestaje ją w y r a ż a ć, a poczyna z a s t ę p o w
Staje się słownym ekwiwalentem przeżycia. W ten sposób ulega przezwy
żeniu model liryki romantycznej, następuje detronizacja uczucia, panując

* W art. *Burmistrz marzeń niezamieszkanych*, *Wiadomości Literackie*, nr 366; przed
w tomie *Słoń wśród porcelany*.

wszechwładnie w poezji. Przeświadczenia Peipera na temat poezji ro-
ycznej i cała jego walka wydana tej tradycji świadczą o dosyć istotnym
rozumieniu historyczno-literackim. Albowiem przezwycięża on nie to, co
czywistości było ową tradycją, lecz młodopolską replikę romantyzmu.
rygoru intelektualnego i konstrukcji deformującej przeżycie, anarchia
wylewność, wielosłowie, spontaniczność tworzenia — wszystkie te wła-
ści, które Peiper przypisuje liryce romantycznej, są faktycznie cechami,
romantyzmowi „dorobiła" Młoda Polska. Wtedy właśnie ukształtował się
n wzorzec rozumienia tej poezji, który znacznie zaciążył nie tylko na
dach kierunków programowo uznających romantyzm za swą genealogię,
kże na tych, które od owej genealogii próbowały się odciąć. Przedstawi-
i jednych, i drugich nie wobec historycznego zjawiska zajmowali stano-
, a wobec jego widma. Peiper się z tym widmem potykał. W ogóle wydaje
awangarda tylko wtedy coś znaczącego powiedziała o romantyzmie, gdy
wała ocenie swoistą polskość tego kierunku, gdy występowała przeciw
umologii" przez niego stworzonej*, natomiast rozprawa z poetyką roman-
ą była w dużym stopniu sporem o fikcje wymyślone w epoce modernizmu.
nawiające wprost jest, w jakiej mierze Młoda Polska zamroziła to dzie-
vo i odizolowała je szczelnie od bezpośrednich zetknięć z późniejszą
ą.

należy do przypadkowych fakt, że najdonioślejsze oceny liryki roman-
ej — Mickiewiczowskiej — wyszły po wojnie spod pióra Juliana Przybo-
st to jakby wypełnienie luki, którą w dwudziestoleciu awangarda zapeł-
treściami pozornymi. Oczywiście — eseje Przybosia należy odczytywać
ałącznik do biografii twórczej poety, którego działalność stanowi odrębny
erny rozdział w dziejach tego kierunku.

tulat oderwania poezji od „natury" — podstawowy w poetyce Peipera —
lko tradycji literackiej zostaje przeciwstawiony. Jest on skierowany tak-
eciw tym współczesnym kierunkom poetyckim, które źródłem tworzenia
y wyzwoloną wyobraźnię, swobodną grę asocjacji, nieskrępowaną fan-
Jest więc skierowany przeciw ekspresjonizmowi z jednej strony, a nad-
mowi z drugiej. Jednak stosunek poetyki Peipera do obu tych kierunków
ył jednakowy. Ekspresjonizm, mało żywotny — szczególnie u nas —
ezji, należał już jako teoria do zjawisk przezwyciężonych w okresie apo-
*Zwrotnicy*. Inaczej nadrealizm — historycznie równoległy do awangardy
vszy manifest Bretona pochodzący z r. 1924), choć jako odrębny prąd
nie występował (skuteczną odtrutką była właśnie teoria Peipera), to jed-
ego wpływy stwarzały nieustanne niebezpieczeństwo dla „czystości" Pei-
rskiej doktryny. Niebezpieczeństwo bardzo realne. W ramach grupy
wskiej istniała bowiem wyraźna „frakcja" surrealistyczna — Wa-
Brzękowski. Ten ostatni z biegiem czasu coraz bardziej doktrynalizował
przeświadczenia artystyczne i próbował im nadać kształt wykończonej
To, co w jego rozprawie *Poezja integralna* (1933) odbiegało od założeń
ra, zbliżało go równocześnie do nadrealizmu. Przede wszystkim podkre-
roli asocjacji w kształtowaniu materii poetyckiej. W późniejszych arty-
h Brzękowski jeszcze dalej odejdzie od przykazań „papieża awangardy".

owa głównie o *Nowych ustach* Peipera, książce, która stanowi *credo* artystyczne
ardy krakowskiej.

Ale nie tylko na tej ścieżce nadrealizm zagrażał Peiperowi. Można by nawe powiedzieć, że na niej stosunkowo najmniej i że jest ona interesująca główni jako dowód rozpadu jednolitej grupy. Natomiast w szerszych perspektywac hasło swobody wyobraźni, praw dla fantazji i wizjonerstwa stało się gwoździer do trumny poetyki awangardowej. Ono właśnie — wcale nie w wydaniu Brzę kowskiego, który nie grzeszył konsekwencją, lecz jako manifest całego tzw drugiego rzutu awangardy, szczególnie za sprawą wpływów Czechowicza – doprowadziło do szybkiego zakwestionowania osiągnięć *Zwrotnicy*. Dlatego te określenie własnego stosunku do tych zasad poetyckiego tworzenia, jakie wpro wadzał surrealizm, miało dla Peipera bardzo istotne znaczenie. Z punktu wi dzenia wyżej przedstawionego rozumienia rozwoju poezji nadrealizm jest me todą skrajnie naturalistyczną. *„Ecriture automatique"*, zapis językowy podąża jący ulegle za nie kontrolowanym potokiem przedstawień, przylegający bezpo średnio do tego, „co dzieje się realnie na zygzakach skojarzeń, pijanych i ka pryśnie tańczących"*, był świadectwem maksymalnego zbliżenia poezji d „natury". Zbliżenia, które unicestwiło samodzielną rolę wszelkich schemató i rygorów konstrukcyjnych wypowiedzi lirycznej. Proces przeżywania zosta utożsamiony z procesem kształtowania utworu. Nastąpiła więc pełna „psychi zacja" poetyckiej kompozycji. Był to biegun przeciwstawny dążeniom Peipera W jego poetyce występuje — i jest jej podstawą — ostro zarysowana antyno mia przeżycia i artystycznego tworu. Peiper wysunął na plan pierwszy suwe renność dzieła poetyckiego. Przeciwstawił jego rządzoną wewnętrznymi ko nieczności strukturę — żywiołowości i „naturalnej" przypadkowości uczuć Ta antyteza ma, jak się rzekło, podbudowę w postaci antytezy bardziej gene ralnej: kultury i życia.

Wydaje mi się, że główna rzecz sprowadza się tu do zasadniczo nowej kon cepcji podmiotu lirycznego. Przestaje nim być „osoba" wyrażająca wzruszenia jej miejsce zajmuje podmiot konstruujący wypowiedź poetycką — autonomicz ny ekwiwalent uczucia.** Podmiot liryczny jest w najgłębszej swojej istoci „postacią" dwoistą. I to dwoistą w sensie dramatycznym: obywie „osoby" znaj dują się w stanie ciągłej walki. Obydwie — to znaczy ta, która przeżywa, i ta która owo przeżywanie obiektywizuje, przeobrażając je w kształt poetyckieg wypowiedzenia. Ta, która żywiołowi doznań ulega, i ta, która ten żywioł pod daje porządkującej obróbce, odbierając przeżyciu — jego „autentyczość" i bez pośredniość. Dwoistość polega tu więc na współistnieniu dwóch różnyc (i sprzecznych) funkcji: wyrażania i konstruowania. Zarówno nadrealizm ja poetyka Peipera były próbami przezwyciężenia dualistycznej istoty podmiot lirycznego. Obydwie — diametralnie różne — zmierzały do ujęcia monistyczne go. Surrealistyczna eliminowała pierwiastek konstrukcyjny, sprowadzając kom pozycję do roli wiernego odpowiednika procesów psychicznych. Jej całkowit odwrotnością była próba Peipera, która polegała na uczynieniu z samego kon struowania utworu — w z r u s z e n i a l i r y c z n e g o. Budowa poetyck stała się i kształtem, i przedmiotem doznania. Jest to krańcowo l i t e r a c k teoria liryki. Dodać należy, że w twórczych dokonaniach respektowana tylk

* Tadeusz Peiper: *Nowe usta*, 1925, str. 33.

** Gdyby rzecz tę poddać głębszej analizie, okazałoby się, że liryka awangardowa (tak ją rozumiał Peiper) zbliża się w pewnych elementach do symbolizmu. Nie wchodzę obecnie w tę uliczkę, gdyż wymagałoby to zbyt obszernych wyjaśnień dodatkowych.

zez Peipera i przez Przybosia — wyłącznie w jego wczesnych utwo-
ch.

Podstawą liryczną jest tu to, co Paul Valéry określił jako *sensibilité formel-*
— przeżycie samego kształtu formowanego z językowej materii. Jeśli Peiper
lko tak rozumiał postawę kreacyjną, jako postawę wobec słownego tworzy-
a, to u Przybosia ulegnie ona z czasem radykalnemu przeobrażeniu, jej pod-
żem stanie się antynomia: „poeta — świat". Gest demiurga — tak charakte-
styczny dla jego liryki — uzyska znaczenie bardziej uniwersalne, podczas
y w najtypowszych utworach Peipera dominuje postawa twórcy — b u d o w-
i c z e g o p o e m a t u.

Peiperowskie rozumienie języka poezji stanowi pochodną wyżej przedsta-
ionej koncepcji podmiotu lirycznego. Przede wszystkim zostaje wyeliminо-
ana całkowicie funkcja ekspresywna języka; jest on traktowany wyłącznie
ko materiał konstrukcyjny. Ten antypsychologizm łączy poglądy Peipera ze
spółczesnymi mu dążeniami lingwistyki strukturalistycznej, która pojmując
zyk jako układ elementów rządzonych prawami wewnątrzsystemowymi usu-
ała z pola widzenia wszelkie czynniki zewnętrzne, determinujące ów system.*
st to równocześnie miejsce, w którym założenia Peipera zbiegają się wyraź-
e z teorią „czystej formy" Witkacego, także krańcowo antypsychologiczną.
utor *Nowych ust* silnie uwydatnia swoistość poetyckiej materii słownej. Swo-
tość, to znaczy jej niezależność od wpływów innych sztuk — malarstwa
obraz") i muzyki (ukształtowanie rytmiczne) — a także zasadnicza odrębność
l języka prozy literackiej. Opozycja: proza — poezja znajduje się w centrum
etyki Peipera. Charakterystyczne, że jego przeciwnicy notorycznie prze-
ztałcali to przeciwstawienie, zastępując je innym — przeciwstawieniem prozy
wiersza. Kryło się za tym znamienne przeświadczenie, że istotą liryki jest
nuzyczność" rytmu, pogląd mający źródła bardzo odległe, u nas utrwalony
zede wszystkim w okresie dominacji sylabotonizmu na gruncie poezji post-
mantycznej. Jego skrajną odmianę reprezentował K.W. Zawodziński, mniej
rajną — Franciszek Siedlecki. Oni też polemizując z teorią Peipera dokonali
vego zwężenia — w miejsce „poezji" podstawili „wiersz", a ponieważ ten
tatni w poetyce Peipera był rozumiany niemuzycznie, a więc niezgodnie z ich
ealami, przeto dyskwalifikując go, dyskwalifikowali równocześnie całą teorię
ko samobójstwo liryki.** Tymczasem autor *Nowych ust* przyznawał czynni-
om wierszowym daleko skromniejszą rolę, a przeciwstawienie poezji i prozy
arł na innych — znacznie szerszych — zasadach:

P r o z a n a z y w a, p o e z j a p s e u d o n i m u j e. Poezja podnosi rzeczywistość
odrębny świat zdania, stwarzając słowne ekwiwalenty rzeczy. Rozwój polega na
m, że słowny ekwiwalent oddala się coraz bardziej od imienia rzeczy.***

Ekstremizm poglądów Peipera na tym polegał przede wszystkim, że twórca

* Bardzo interesujące są przeploty dróg i wzajemne uwarunkowania dwudziestowiecznych
erunków w językoznawstwie i stylistyce oraz teorii nowoczesnych szkół poetyckich. Często
arza się, że określona poetyka stwarza zupełnie nowe zagadnienia dla lingwistyki. W danym
ypadku zbieżność wynika z równoległej w literaturze i językoznawstwie (także szerzej —
naukach humanistycznych) — reakcji antynaturalistycznej.

** K. W. Zawodziński: *Pegaz to nie samochód bezkołowy*, *Skamander*, 1935, nr 57, str. 6.
. Siedlecki: *Likwiduję Peipera*, *Skamander*, 1936, nr 70, str. 218.

*** *Nowe usta*, str. 24—25. Podkr. autora.

*Tędy* usiłował stworzyć teorię poetycką (o charakterze normatywnym) wyłącznie jako teorię sztuki słowa. „Poezja jest to tworzenie pięknych zdań" — taka jest zasadnicza myśl *Nowych ust*. Peiper mówi wyłącznie o sposobach pseudonimowania, o budowie „ekwiwalentów", o samej technice procederu twórczego, natomiast wszystko to, co ową technikę powołuje do życia, co stanowi jej podstawę, znajduje się poza obrębem jego teorii. Te uzupełnienia do estetyki krakowskiej awangardy, ale już na „użytek prywatny", gdy grupa jako całość nie istniała, wniósł później Przyboś i częściowo Brzękowski. Dopiero w ich pracach pojawiły się pojęcia „wyobraźni", „fantazji", „wzruszenia", te pojęcia, które w teorii liryki należą do elementarnych. Normy Peipera przybierają często postać pseudoklasycznych przepisów technicznych, powiązanych sztucznie z nadrzędnym systemem odniesienia.*

W tezie, że poezja jest tworzeniem pięknych zdań, zawiera się właściwie cała Peiperowska koncepcja języka poetyckiego. Piękne zdania to te, które tworzy nowy pseudonim rzeczy lub przeżycia. A więc zdanie metaforyczne. Fundamentalne znaczenie metafory w postulowanej przez siebie poezji tłumaczy Peiper dwoma względami: jej zasadniczo antyrealistycznym charakterem (nie jest opisem, lecz kreacją) oraz ekonomizmem (jest skróconym porównaniem). Poprzez metaforę liryka odrywa się od natury i tworzy własną autonomiczną rzeczywistość poetycką, której racja istnienia tkwi wewnątrz, w samym układzie zdań. Podstawową więzią utworu jest więź składniowa. Tracą przeto swoje znaczenie wiązania metryczne, istotne w poezji tradycyjnej. Rytm w ujęciu Peipera jest funkcją budowy syntaktycznej, nie występuje więc jako miara wierszowa, lecz — złączony ze zdaniem — jako intonacja. Przestaje pełnić rolę muzyczną — występuje w roli czysto literackiej. Służy wartościom semantycznym utworu, uwypukla je i wyznacza ośrodki krystalizacyjne.

W teorii języka poetyckiego stają się widoczne różnice dzielące Peipera od futuryzmu. Postulatowi „słów wyzwolonych" przeciwstawił autor *Tędy* propozycję nowego porządku składniowego. To nie jest sprawa błaha, jakby się mogło na pozór wydawać. Wynika ona z zasadniczego rozróżnienia natury filozoficznej. Jeśli język poezji futurystycznej — tak jak go rozumiał Marinetti — miał poprzez swe wiązania dynamiczne (słowa wytrącone ze związków syntaktycznych, pozbawione łączących zaczepów) odpowiadać zmiennemu i nie dającemu się uchwycić w schematy pojęciowe, żywemu potokowi „stających się" zjawisk, to Peiperowska teoria „pięknych zdań" wyrastała z zaufania do kategorii intelektualnych, porządkujących i hierarchizujących rzeczywistość. Dwie różne koncepcje języka poetyckiego — *energeia* u futurystów i *ergon* dla Peipera — są odpowiednikami przeciwstawnych postaw filozoficznych. Przesłankę futuryzmu stanowiła Bergsonowska krytyka inteligencji, podstawy filozoficzne awangardy były na wskroś intelektualistyczne.** Dopiero na tle tego generalnego rozróżnienia można mówić o szczegółowych odrębnościach obydwu kierunków.

Jeśli w rozumieniu materii poetyckiej, tworu i twórczości poetyka Peipera

---

* Jak np. ta, która mówi o konieczności rymów odległych w nowoczesnej poezji.

** Precyzując to bliżej, skłonny byłbym twierdzić, że podstawy te bliskie są konwencjonalizmowi. Wskazują na to określenia utworu poetyckiego jako narzędzia obróbki języka, a także podkreślanie umownego charakteru „znaków", którymi posługuje się poezja. (Teoria ta *expressis verbis* wypowiedziana jest w dramacie Peipera pt. *Szósta! Szósta!*)

ma charakter intelektualistyczny, to w pojmowaniu zadań twórcy opiera się na ideale pracy rzemieślniczej. W rozprawach autora *Nowych ust* nadzwyczaj często pojawia się postulat „utrudnienia" rzemiosła pisarskiego. Jest to — używając terminologii Romana Ingardena — norma formułowana podmiotowo, adresowana do twórcy, w odróżnieniu od innych — formułowanych przedmiotowo, określających właściwości i zasady kształtowania tworzywa.* Peiper mówiąc o „utrudnieniu" nie kształt dzieła miał na myśli (pogląd taki bliski by był założeniom rosyjskiej szkoły formalnej), ale działalność pisarza. Poeta powinien świadomie narzucać sobie rygory (np. odpowiedni dobór rymów) utrudniające pracę, powinien komplikować stawiane zadania i ograniczać się dobrowolnie przyjętymi przepisami. O wartości artystycznego dokonania decydują trudności, które twórca mozolnie przezwycięża. Pisarz — to rzemieślnik borykający się z oporem materii. Im opór silniejszy — tym większa radość tworzenia i tym większe zadowolenie z wykonanego dzieła. Tak więc postulat „utrudnienia" ma charakter nie estetyczny, lecz moralny. Łączą go pewne więzy pokrewieństwa z kryteriami etycznymi Brzozowskiego, które potem podjął w swojej rozprawie z „talentyzmem" Karol Irzykowski. W ogóle bardzo znamienny jest ton powagi, z jakim przedstawiciele awangardy mówią o rzemiośle poetyckim. Ton nieomal patetyczny. Jak słusznie zauważył ostatnio Jerzy Kwiatkowski, awangarda zupełnie wyeliminowała z liryki element humoru, komizmu, groteskowej deformacji — wszystko to, czemu tak wysoką rangę przyznał nadrealizm. Kryło się za tym niewątpliwie przeświadczenie, że tylko poezja „czysta", całkowicie jednorodna, zdolna jest wyrazić powagę tworzenia. A nic, poza samym tworzeniem, nie powinno być przedmiotem liryki. „Dobieranie i układanie wierszy rodzi się z miłości rzemiosła."**

## III

Wszelkie teorie estetyczne budowane przez twórców mają dwojaki charakter. Gdy poprzedzają artystyczne spełnienia i wytyczają ich kierunek, wówczas można o nich mówić jako o programie. Kiedy zaś wznoszone są *ex post*, jako uzasadnienie, tłumaczenie czy wyjaśnianie twórczości, wtedy mają charakter swego rodzaju propagandowy. Oczywiście i w pierwszym, i w drugim wypadku może występować — i na ogół występuje — niezgodność teorii i praktyki twórczej. W działalności Peipera teoria poetycka łączy się z poezją podwójnie: jest jej programową przesłanką, ale jest także jej propagandowym wyjaśnianiem. Przewaga ilościowa wypowiedzi teoretycznych nad poetyckimi spowodowała — choć nie tylko ona — że Peiper-liryk właściwie od samego początku twórczości nie interesował krytyki jako odrębne zjawisko. Jego pierwszy tom — *A* — z roku 1924 był produktem wieloletniej pracy pisarskiej. Datą początkową jest tu rok 1913. Peiper kilkakrotnie wspomina (najszerzej we wstępie do *Poematów)* o sensacyjnych perypetiach, które towarzyszyły jego wczesnej twórczości. W czasie podróży do Polski, gdzie powracał po dłuższym pobycie w Hiszpanii (r. 1921), skradziono mu rękopisy zawierające cały dotychczasowy dorobek poetycki. Tom *A* rekonstruuje tylko znikomy fragment

* Rozróżnienie to wprowadza Ingarden w pracy *O poetyce (Studia Estetyczne*, t. I, 1957).
** *Nowe usta*, str. 55.

tego, co Peiper napisał przed przyjazdem do Polski. Większość wierszy w nim zamieszczonych pochodzi już z okresu wydawania *Zwrotnicy*. Lata 1922-1924 należały do najpłodniejszych w pisarstwie Peipera. W tym samym roku co *A* ukazała się jego druga książka poetycka — *Żywe linie*. Obydwie są dziełem twórcy, który osiągnął już pełną dojrzałość artystyczną. Peiper mówiąc „a" znajdował się właściwie w samym środku swego alfabetu. Etap dopracowywania się postawy, okres bezładnych poszukiwań, który zwykle poprzedza „męski wiek" poety, stadium dochodzenia do prawd elementarnych — cała ta *Vorgeschichte*, w której twórca bardziej „zapowiada się", niż spełnia, znalazła się zrządzeniem przypadku poza tekstem jego poezji.

Pierwsze tomy Peipera są świadectwem osiągnięcia takiego stopnia krystalizacji postawy, po którego przejściu pisarz nie przeżywa już radykalnych przełomów, lecz zmierza konsekwentnie do celu po przetartych uprzednio ścieżkach. Stopnia, na którym, pewny już, że znalazł właściwą drogę, świadomy swojej odrębności i przekonany o doniosłości własnych poszukiwań, zaczyna ulegać tęsknotom normatywnym. Własna twórczość staje się dla niego miarą poezji „w ogóle", a każda refleksja teoretyczna, zrodzona z osobistych doświadczeń literackich — normą czy postulatem. I tak powstaje naturalna podstawa dla poetyki, którą pisarz — obdarzony temperamentem teoretyka — nadbudowuje ponad swoimi osiągnięciami. Poetyka ta jak gdyby odbiera „prywatność" jego pisarstwu: czyni z niego p r z y k ł a d „prawdziwej" twórczości, ewentualnie „nowoczesnej" twórczości. (Od czasów awangardy dwa te określenia stały się wymienne.)

Pierwsze wypowiedzi programowe Peipera pojawiły się równocześnie z jego pierwszymi utworami poetyckimi. Natychmiast też zarysowała się charakterystyczna niezgodność pomiędzy założeniami poetyki a lirycznymi dokonaniami. Znamionuje ona w ogóle praktykę awangardową, chociaż nigdzie nie wystąpiła tak jaskrawie, jak w twórczości Peipera. Na czym polega?

Zgodnie z postulatami *Nowych ust* — poezja awangardowa tym ma się różnić od tradycyjnej, że eliminuje z liryki wszelką bezpośredniość, że zamiast wyrazu przeżycia daje jego pseudonim, że amorficznej czy quasi-logicznej (np. ciążącej ku poincie) budowie poematu przeciwstawia konstrukcję wewnętrznie zrygoryzowaną i uporządkowaną. Różni się tym, że zrywa z opisem na rzecz kreacji, że usuwa z utworu elementy zdobnicze i ornamentacyjne, że kompozycję traktuje jako układ funkcjonalny, w którym każdy składnik występuje w związkach koniecznych i nie może być „wyjęty" z całości, ponieważ jest jej organicznym członem.

Gdy zastanowić się bliżej nad tymi założeniami, wówczas narzuci się nieodparcie spostrzeżenie, że są one dwojakiego rodzaju. Pierwsze określają naturę języka poetyckiego, drugie natomiast odnoszą się do sposobów jego kształtowania. Pierwsze mówią o samej materii, drugie o formach, które jej narzuca zorganizowana wypowiedź literacka. Mamy więc z jednej strony poglądy na temat p o e z j i, którą awangardziści traktowali jako pewien gatunek mowy, z drugiej zaś na temat p o e m a t u, który jest sposobem ujęcia tej mowy.* To rozdzielenie samo w sobie niczym nie intryguje, jest normalne w podobnego typu poetykach. Intryguje natomiast niewspółmierność obydwu elementów. Wyróż-

* „Poezja to tylko gatunek mowy, poemat to twór, którym ją ujmujemy" (T. Peiper — przedmowa do *Poematów, 1935*).

nie poezji na tej zasadzie, że w przeciwieństwie do prozy nie nazywa, lecz udonimuje, że nie opisuje, lecz oddala się od przedmiotu na drodze metafo- acji, przypomina — wskażmy tę parantelę literacką — siedemnastowieczne rie, uznające peryfrazę za podstawowy element „prawdziwej" poezji. Pogląd istotę języka poetyckiego zbliża Peipera do estetyki b a r o k o w e j. naczej normy określające budowę utworu. Te, eliminując zdobnictwo, de- racyjny detal, negując autonomiczną wartość pojedynczego członu wypowie- , szczególnie pointy, podkreślając wyższość struktury utworu nad fragmen- n, miały charakter na wskroś k l a s y c y s t y c z n y. Zespolenie tak różnych adników w ramach jednolitej poetyki nie mogło pozostać bez następstw. ystąpią one w poezji. Przede wszystkim w liryce Peipera. Na imię im — owa ozdobna". Autor *Żywych linii* wyzwolił w pełni barokowość koncepcji udonimów. Realizował konsekwentnie tylko jeden element swojej teorii, ale tego też stawał raz po raz w niezgodzie z jej całokształtem. Walcząc z upięk- niami tradycyjnej poezji, z ornamentem zacierającym przejrzystość i logikę ersza — sam dochodzi na innej drodze do zdobnictwa, które w krańcowych padkach da się porównać z siedemnastowiecznym konceptyzmem. Być może wien udział w kształtowaniu wyobraźni Peipera miały wpływy poezji hisz- ńskiej, silnie nasyconej tradycjami kultyzmu. Jego liryka w przeważającej ści potwierdza — dyskusyjną zresztą — tezę Wölfflina, że sztuka zrywając mitacją rzeczywistości zdąża do bieguna przeciwnego — do tego, by stać się koracją. Przez cały okres twórczości pisarza ścierały się tam dwie tenden- : naturalna ekspansja „mowy ozdobnej" — z narzuconymi rygorami kon- ukcyjnymi, tendencja do rozluźnienia więzi kompozycyjnej na rzecz układu gmentarycznego, z inną — dającą prymat strukturze utworu nad jego czę- ą. Nie mogąc osiągnąć koordynacji elementów, próbował ją Peiper zastąpić zez subordynację. Stąd ogromna rola „przepisów" technicznych, którymi ustannie się ograniczał.

Wśród pierwszych utworów Peipera do najbardziej znamiennych należą — a i „koncept". Oba zresztą znamienne z różnych powodów. Oda, ponieważ do- odzą w niej bezpośrednio do głosu ideowe hasła *Zwrotnicy* — kult teraźniej- ości, pochwała trudu mięśni, upojenie nowoczesną cywilizacją:

> Niech się ramiona, kaplice w mięsie otworzą
> i niechaj tka się w nich modlitwa ciężarowych koni.
> Była niegdyś od morza do morza,
> dziś musi być od dłoni do dłoni.

wory tego rodzaju — świadectwo przerastania programu w poezję — sta- wią margines liryki Peipera. Jeżeli kiedykolwiek były czytelne, to dzisiaj tę aściwość już zupełnie utraciły. Nawiasem mówiąc, nikt dotychczas nie za- ważył, ile zawdzięczają Peiperowi wiersze tzw. „pryszczatych" z lat 1948-51, erwsze jaskółki realizmu socjalistycznego w liryce. Nie mówię tu oczywiście wpływach bezpośrednich. Chodzi o to, że typ wypowiedzi poetyckiej, który owych latach miał być świadectwem sojuszu z przeżywanym czasem, który użył patetycznej i ogólnikowej afirmacji zachodzących procesów społeczno- olitycznych, a nie tylko afirmacji, bo także nawoływaniom do aktywnego zestnictwa w tych procesach, że ten typ poetyckiej wypowiedzi, retorycznej,

skłonnej do monumentalizacji i wielosłowia, miał swe wyraźne poprzednik w twórczości autora *Raz*.

Patetyczna oda dość szybko wygaśnie w liryce Peipera. Nie wygaśnie jednak że skłonność pisarza do podobnych form literackich. Ciągiem dalszym i rozwinięciem — a częściowo zaprzeczeniem — ody będzie poemat publicystyczny (np. *Zwyżka dolara*), którego najpełniejszą realizację stanowi *Na przykład* — utwór napisany w latach trzydziestych pod bezpośrednim wpływem sprawy brzeskiej. Ten gatunek poezji pojawił się w twórczości Peipera jako odpowiedź na zarzut oderwania od życia i problematyki społecznej, zarzut często stawiany *Zwrotnicy* w dyskusjach literackich i ideologicznych. Stałym motywem owych dyskusji była sprawa stosunku awangardy do socjalizmu. Wyjaśnień teoretycznych udzielił autor *Tędy* w roku 1929 na łamach *Głosu Literackiego*, w szkicu *Sztuka a proletariat*, natomiast poemat publicystyczny był próbą wyciągnięcia wniosków pisarskich. Wniosków zresztą niezgodnych z naczelnymi założeniami awangardy. Utwory publicystyczne przywracały honorowe miejsce t e m a t o w i poezji, anegdocie, ideowym treściom, temu, co uprzednio zostało potępione i wyklęte. Chcąc nawiązać kontakt ze sferą „życiowych" aktualiów, musiał Peiper spłacić haracz zwalczanym przez siebie konwencjom literackim.

Poematy publicystyczne zachowały częściowo tonację ody, ale przezwyciężyły abstrakcyjność jej stylistyki. Miejsce ogólnikowej formuły zajęła wypowiedź osadzona w określonej sytuacji i nasycona realiami dziennikarskimi. Niekiedy — np. w cyklu *Kronika codzienna* — będzie to wręcz stylizacja na notatkę prasową. Od abstrakcyjnej ody, poprzez publicystykę poetycką stylizowaną na gazetowy felieton, do ukształtowanej fabularnie anegdoty *(Na przykład)*, powstałej pod wpływem jakiegoś aktualnego wydarzenia — przez takie etapy przebiega rozwój owego bocznego nurtu twórczości Peipera. Nurtu wybitnie jałowego, który nie wydał żadnych znaczących osiągnięć.

Inna była rola drugiego ze wspomnianych wyżej gatunków. „Koncept" w liryce Peipera stanowił laboratorium nowych form językowych. Był pierwszym warsztatem stylu awangardowego, metafory i „pseudonimu". Koncept to utwór, którego liryczną treścią jest przeżycie samego pomysłu, wzruszenie ściśle literackie, troska o kunsztowność peryfrastycznej nazwy dla doznania. Którego podstawą jest olśnienie możliwościami tkwiącymi w metaforycznym zestawieniu słów i bezinteresowna radość płynąca z konstruowania poetyckiej definicji:

Oprawcie brylant w woń kobiety, a otrzymacie
ten dzień.
Ten dzień zagłusza brylant, który nosisz na palcu.
Twój brylant jest kroplą tego dnia,
gdy go do warg przykładasz.
Ten dzień byłby brylantem, lecz dopiero po stracie
swych woni.
Kropla tego dnia — pług na brylantowym całcu.
A brylant patrzy na ten dzień jak na starszego brata.
*(Kwadrans radości)*

Utwór ten ujawnia zasadnicze cechy Peiperowskiego „konceptu". Jest on zwykle rozwiniętym porównaniem, które polega na wyliczeniu stosunków po-

ędzy zestawianymi członami. Wypowiedź przybiera kształt jak gdyby li-
nii złożonej z całego łańcucha różnorodnych nazwań tego samego zestawie-
a. Metafora główna, sprzęgająca wewnętrznie utwór (*nb.* o charakterze „bi-
teryjnym", co w ogóle odpowiada skłonnościom Peipera), rozczepia się na
ereg metafor „fragmentarycznych", które są wariantami generalnego porów-
nia. Centralny motyw ulega rozwinięciu w kolejnych antytezach, a rozwijać
ę właściwie może w nieskończoność, gdyż taka kompozycja z natury swojej
st amorficzna i nie posiada „końca". Do różańca metafor wciąż mogą być
czepiane nowe paciorki, przy czym każdy z nich daje się bez trudu „wyjąć"
całości. Jeszcze większe rozluźnienie cechuje wiersze, w których tok litanijny
e powstaje przez wyliczenie stosunków pomiędzy porównywanymi elemen-
mi, lecz przez opis własności jednego przedmiotu za pośrednictwem szeregu
ielorakich określeń metaforycznych.

Ten hymn z jedwabiu ponad okrucieństwem z cukru,
ta wstęga, która wykwita z miękkich liści trzewika
i darząc napiwkiem tłumne zmarszczki bruku,
topi ulicę w modlitwie, gdy wśród niej światłem zamiga;
która wieczorowi kładzie na stopy południe białe,
a jeśli nie jest słońcem, to tylko dlatego,
że słońce tylko świeci, ale nie umie być kwiatem...

*(Noga)*

Jest to typowy styl *précieux*, wykwit kultury salonowej, zadziwiający wprost
zestawieniu z tymi postulatami *Zwrotnicy*, które mówią o bezpośrednich
iązkach poezji z nowoczesnym życiem, z techniką, z rytmem zmechanizo-
anej pracy. W żadnym stosunku do tych haseł nie pozostaje ów styl ozdobny,
rokowy konceptyzm, wyszukany i sztuczny — nieomal dworski — madrygał.
wa metaforyka pochodząca z kręgu jubilersko-jedwabniczo-cukierniczego,
by żywcem przejęta z poezji Andrzeja Morsztyna:

Ptak który, ptak który by był ciekłą latarnią
i rozpinał łuk szeroko wykreślony biodrem
najpiękniejszej kobiety, lub latającą spiżarnią
słodyczy zebranych między najwonniejszym miodem;
ptak który by był światłem latającym po zalotnej linii,
smacznym światłem latającym po linii z cukru;
który na szczycie umiałby być zdaniem z wiśni,
czerwonym rozkazem radości w błękitnym cyrku,
a opadając chłostał niebo jak gniewna kreska
i ściekał ostrym wodospadem na parujące skóry,
tak leciała przez powietrze piłka dzielnie kopnięta,
żywiąc nasze oczy jedwabną swą bułką, ptak który —

*(Football)*

Metafora w takim ujęciu przestaje być znakiem treści lirycznych, wykładni-
em przeżycia, kształtem językowym, spoza którego przeziera tzw. głębszy

sens. Ona sama, a raczej proces jej konstruowania jest tu przedmiotem doznania. Przytoczony wyżej utwór stanowi charakterystyczny przykład poezji w której sposób wypowiedzenia, forma stylistyczna, ozdobnik — stają się jedyną treścią. „Samowolne spokrewnianie pojęć" — metafora — jest i środkiem i celem.

Nie ewokuje żadnych znaczeń, poza tym jedynym bezpośrednio danym, które zawiera się w porównaniu footballowej piłki do ptaka. Ważne jest wyłącznie samo n a z y w a n i e, tworzenie pseudonimu. Podmiot liryczny takich wierszy to poeta-sztukmistrz formujący materię słowną w układy „pięknych zdań". Niekiedy — przykładem *Flaszka* — utwór przybiera postać jakby seansu prestidigitatora, jest popisem iluzjonisty, który bezpośrednio zwraca się do „publiczności", zachwalając własne rzemiosło („ja i ze szkła wydoję wódkę") i popisując się czarodziejskimi umiejętnościami metaforycznego definiowania przedmiotu. Dochodzi tu niewątpliwie do głosu pewien swoisty liryzm którego naturą jest to, że wyrasta ze wzruszeń, jakich dostarcza praca nad językiem, zabiegi ściśle „techniczne", rzemieślniczy trud uniezwyklania mowy. Podstawą tego liryzmu jest umiłowanie „zawodu" poety-sztukmistrza. Gdy tak na to spojrzeć, wówczas także teoretyczny traktat o składni poetyckiej będzie wyznaniem *sui generis* lirycznym. W twórczości Peipera jest nim zresztą niewątpliwie. Każde przeżycie jest tu istotne o tyle, o ile da się w jakiś sposób sprowadzić czy porównać do pracy pisarskiej. Stąd charakterystyczny motyw w utworach erotycznych: akt miłosny jako metafora czynności pisania (kochanka: „kartka papieru, którą ja zapiszę"; „wcisnę się w ciebie czcionką w papier..." itp.). Motyw ten ma jeszcze inne znaczenie — daje pośrednie świadectwo pojmowania procesu twórczego jako aktywnego i zaborczego ujarzmiania materii poetyckiej, jako gwałtu na niej dokonywanego.

Gatunek nazwany tu „konceptem" jest przede wszystkim pracownią o p i s u w poezji awangardowej. Peiper zmierza konsekwentnie w tym kierunku:

Rannych świateł szare blachy
rozwiesza świt na pierwszych swych godzinach.
Lśnią dachy.
Cień na czynach.
Jeszcze nie drgnęło ramię człowieka, nie tknięte gwoździem rana.
Ulica śpi, sześcianem cienia przydeptana.

. . . . . .

Obok miejskiego pejzażu — „martwa natura" należy do najbardziej eksploatowanych tematów Peiperowskiego opisu:

Talerz. Na nim rycerska czerwień jabłek poraniona łzami ze złota.
Ależ to najazd kułaków w lampionach, czerwona kanonada na arkuszach śniegu
[zapisanych łzami rozmarzonego kota.
Cytryna, żółte oko uśmiechu. Ta gęsta pieśń jej skóry. Ten rozpięty pas jarocha.
Wina! a za tę chwilę z jedwabiu można by kupić gładką tancerkę i złudzenie,
[że nas kocha.

. . . . . .

Mocno podkreślam: właśnie opis.* Nie postawa kreacyjna, nie postawa wiera budującego nowe światy rządzone prawami wyobraźni, lecz postawa owa, realizująca się w deskryptywnej stylistyce, w spiętrzeniach określeń aforycznych, w peryfrazie i retorycznych figurach — ta postawa jest właśa dla poezji awangardowej w owym pierwszym stadium jej rozwoju. perspektywach jej późniejszych dziejów jest to okres wstępny, rzec by może przygotowawczy. Liryka Peipera tylko pewnymi składnikami poza ten es wychodzi.

Metoda opisowa, rozwijana przez twórcę *Żywych linii*, niezależnie od wszystn dziwaczności „gongorystycznych", przynosiła szereg zdobyczy, które we na stałe do stylu poetyckiego awangardy. I choć w późniejszych latach inprzedstawiciele tego kierunku — Przyboś i Brzękowski — wypowiadali się no krytycznie o osiągnięciach Peipera, zarzucając jego poezji r e t o r y c z ś ć **, konceptyzm, pośredniość za wszelką cenę, to jednak niesposób zaprzeć, że zarówno oni sami w pierwszym okresie twórczości, jak też szerzej — grupa krakowska, bardzo wiele zawdzięczają Peiperowskiemu laboraum. (Największy dług do spłacenia mieli poeci niższego lotu, np. Marian chnowski.)

Peiper usunął ze swojej poezji wypowiedź typu refleksyjnego, wyeliminonie tylko bezpośrednie wyznanie liryczne, ale także wszelkie oznaki wartciowania uczuciowego. Epitet odnosi się tu wyłącznie do samego „pseudoni", określa go i precyzuje, nigdy natomiast nie jest środkiem bezpośredniej ny wprowadzonej „z zewnątrz" — z lirycznej podstawy utworu. Opis pera jest jak gdyby samowystarczalny. W jego ciążeniu do autonomiczności je się niewątpliwie zalążek postawy kreacyjnej. Kryje się jeszcze w innej ściwości. W tej, którą można nazwać p o z o r n ą z m y s ł o w o ś c i ą su.

Metafora Peipera jest niemal zawsze połączeniem pierwiastka abstrakcyjo z bardzo konkretnym, sensualnym. „Hymn z jedwabiu", „okrucieństwo ukru", „zdanie z wiśni" „linia z cukru", „strumień glukozy", „chwila edwabiu" — oto przykłady, świadczące zresztą o znamiennym ograniczeniu obraźni poety i małej inwencji metaforycznej. Obydwa sprzęgnięte składi tracą w takim powiązaniu swoje pierwotne właściwości. Walor zmysłowy obnych określeń jest tylko pozorny, w rzeczywistości są one nieobrazowe - jakby powiedział Przyboś — niewyobrażalne. Opis stosowany przez Peipeprowadzi do swoistej dematerializacji przedstawienia, choć nie w tym pniu, by stać się grą czystych pojęć. Jest to właśnie owo trudne do zdefiniomia pogranicze obrazowych i pojęciowych wartości połączeń metaforycznych, granicze, które odkryła poezja awangardowa. Peiper na tym terenie jako rwszy dokonał próbnych — a więc i częściowo nieudanych — eksperymen. To najistotniejsze chyba odkrycie awangardy należeć jednak będzie głównej mierze do Przybosia z lat trzydziestych.

Radykalną próbą przezwyciężenia opisowości był p o e m a t r o z k w i t a c y. Do pomysłu tego pisarz przywiązywał — jak świadczą jego wyznania

* Irzykowski był zdania, że Peiperowska mowa pseudonimów jest bardzo mocno osadzona radycjach biernej, szlacheckiej opisowości polskiej literatury.

** Szczególnie Przyboś: po raz pierwszy w omówieniu *Poezji integralnej* Brzękowskiego *oga*, 1934, nr 1, str. 91), a następnie niemal w każdej wypowiedzi teoretycznej.

teoretyczne — dość dużą wagę. Zasada kompozycji rozkwitającej była następu ca: człon inicjalny utworu stanowi jakby syntetyczny i skrótowy zarys całoś zawiera w sobie wszystkie motywy, które następnie w kolejnych członach u gają stopniowemu rozwinięciu. Każde z owych rozwinięć zamyka w sobie czł poprzedni, ale równocześnie wzbogaca go o elementy nowe, przedstawia go raz pełniej i z różnych stron. Początkowy szkielet obrasta mięsem, konkretyz je się w ujęciach coraz bujniejszych i za każdym razem szerzej rozbudowany

Srebro. Jezdnia. Wiec barw. Chodniki.
Kobiety. Chochoły z woni. Suknie ze zwierciadeł.
Słońce na tęczujących nitkach niewidzialnej łodygi.
Okno sklepowe. Auto. Ja, który nim nie jadę.

To człon pierwszy. Oboczne zestawienie elementów. Surowe składniki obraz jeszcze nie wprowadzone w żadne związki. Styl „inwentaryzujący" — szer bezorzeczeniowych równoważników zdań. Człon drugi. Ustalenie powiązań p między fragmentami obrazu i komplikacja zależności składniowych. I wresz stadium trzecie kompozycji. Obraz w pełni uformowany:

Zrywam to słońce z wystawy sklepowej,
wmyślam je w chochoły z woni kobiecej,
owijam w chodniki z kobiecych sukien zdarte,
wlewam w srebro, potem z autem w własną głowę
i, wziąwszy do domu ten nienazwany kwiat ulicy,
w zielniku uśmiechów wlepiam go na pierwszą kartę.

*(Kwiat ulicy)*

Obraz ten określiłbym jako „piktomontaż"*. Jest on poetyckim odpowiedn kiem konstrukcji kubistycznej. Trzy stadia doń prowadzące: statyczny i „nat ralny" układ cząstek obrazu; wytrącenie fragmentów ze stanu „każdy z osobn i powiązanie ich w opisie dynamicznym (jak wzajem na siebie oddziaływują wprowadzenie składników obrazu w związki liryczne — te trzy stadia są o tworzeniem procesu k r e o w a n i a wizji. Droga od „konceptu" do „piktomo tażu" jest więc drogą od opisu do kreacji. Jeszcze wyraźniej różnica ta wystą w dalszym rozwoju „poematu rozkwitającego". Wówczas, gdy przedmiote kreowanym będzie nie obraz, lecz „fabuła". Utwór fabularny przeważy bowie w ostatnim okresie twórczości poetyckiej Peipera *(Raz)*. Być może wynikało z jakichś utajonych tęsknot epickich, które zresztą byłyby całkiem zrozumia w sytuacji awangardy. Jedna z niewątpliwych słabości tego ruchu — właściw także innym kierunkom nowatorskim — polegała na ograniczaniu pola eksper mentu artystycznego wyłącznie do poezji, na pomijaniu rodzajów literackich - szczególnie powieści — których społeczne i kulturalne znaczenie — choćby względu na zasięg odbioru — jest donioślejsze.

Wiersze Peipera, takie jak *Wyjazd niedzielny, Dansing, Zemsta, Na plaży* m ją kształt niemal nowelistyczny. Spośród nich — *Na plaży* jest chyba najci kawszym osiągnięciem poetyckim Peipera i w ogóle jednym z najlepszych utw

* Termin ten przez analogię do „fotomontażu" stworzył kiedyś Dawid Hopensztand.

erotycznych w liryce awangardowej. Jego rozmiary nie pozwalają niestety przytoczenie. W poematach tego rodzaju punktem wyjścia jest „piktomon-", którego motywy przerastają następnie w rozbudowane fragmenty „fabu- Układ rozkwitania narzuca tu dynamiczny porządek („akcję") elementom rtym w opisowej — statycznej — introdukcji.

kresu utworu „nowelistycznego" znajduje się *Na przykład,* gdzie znowu — ć innymi drzwiami — powraca barok. Peiper połączył w nim bardzo niejed- dne style. Narrację przedstawiającą „fabułę" — z publicystyką, „mowę obną" — z knajackim żargonem, wyszukany koncept — z elementami pod- zowej piosenki. W rezultacie powstał zlepek różnorodnych i nierównych ści, z których każda bez trudu da się wyłączyć z całości — uczynił to sam or w *Poematach* — i potraktować samodzielnie. Ten ostatni opublikowany ór poety dowodziłby zatem, że w ostatecznym rozrachunku walka pomiędzy iema tendencjami, z których jedną określimy jako d e k o r a c y j n ą, dru- jako kreacyjną, zakończyła się zwycięstwem tej pierwszej. Wszystkie drogi poezji Peipera prowadziły konsekwentnie do baroku.

*

Dwa słowa na prawach aneksu. W toczonej ostatnio dyskusji o drogach roz- jowych najmłodszej poezji po raz wtóry w ciągu ćwierćwiecza pojawił się ałą wyrazistością, choć w innych niż dawniej sformułowaniach i przy pomocy niennej terminologii krytycznej przedstawiony — problem stosunku do tra- ji poetyckiej awangardy. Po raz wtóry, ponieważ wcześniej postawiono go już latach trzydziestych — w wystąpieniach programowych drugiego pokolenia angardzistów. Został wysunięty w okolicznościach analogicznych do dzisiej- ch i rozwiązywany w sposób zadziwiająco podobny. Zarówno przed laty dwu- estu, jak obecnie problem ten nie wystąpił jako bezinteresownie rozpatrywa- zagadnienie teoretyczne. Przeciwnie — był, i jest, formułowany przez tych, rzy rozrachunek z tradycją awangardy, przezwyciężanie poetyki w tym krę- ukształtowanej, skłonni są traktować jako naczelną tendencję współczesnej ezji i zdecydowanie opowiadają się za jej kierunkiem. W tej sytuacji, gdy awa poetyki, której zasadnicze zręby położył Tadeusz Peiper, staje znów na kandzie, gdy toczą się o nią spory i dyskusje, przecież nie historyczno-lite- ckie, lecz dotyczące bezpośrednio współczesności poezji, w tej sytuacji ciałbym przypomnieć o pewnym — rzadkim już na szczęście u nas — niedo- trzeniu wydawniczym. O konieczności udostępnienia dzisiejszemu czytelni- wi rozpraw teoretycznych i wyboru poezji Tadeusza Peipera. Mam wrażenie, publikacja tych pierwszych zaoszczędziłaby dziś licznym krytykom i pisarzom, onnym do teoretyzowania, bardzo wielu mozolnych trudów i dociekań, któ- ch jedynym rezultatem bywa zazwyczaj triumfalne odkrywanie lądów już wno wciągniętych na mapy. Lepiej wydać atlas niż mnożyć wątpliwych Ko- mbów.

*Janusz Sławiński*

*Roman Karst*

# FRANZ KAFKA
## STUDIUM

### I

### „JEDEN MUSI CZUWAĆ"

Pierwsze spotkanie z Kafką budzi uczucie grozy. Wydaje się nam, że ws pujemy do mrocznej krypty, w której odprawia się dziwne obrzędy. Z kąt wychodzą zjawy, które nie podlegają nakazom fizyki i logiki życia codzie nego, ich świat urąga ziemskim prawom. Błądzą one po szarych i chłodny przestrzeniach, jak gdyby chciały uciec od spraw, które pochłaniają zjadac chleba powszedniego. Przenosimy się z rzeczywistości w sferę urojenia, w ki tysiąca zagadek.

Ale to tylko pierwsze wrażenie. Im głębiej zapuszczamy się w ciemny lab rynt, tym więcej dostrzegamy światła. Niebawem wyczuwamy pod powło chłodu żar ognia, pod powierzchnią absurdalnej z pozoru fikcji oddech życ Opada nas rój paradoksów. W ciszy, którą autor otacza swoje postacie, rozle się krzyk ostateczny. Z pustkowia wybiega droga do ludzi. Nierealne obra poczynają krążyć wokół rzeczywistości. Dziwaczne wizje układają się we wz ry, które ściśle precyzują zasady naszego postępowania. Klarują się tezy etyc ne, tak bezwzględnie konsekwentne, że graniczą z obsesją. Z mgły abstrak wyłania się sylwetka surowego moralisty, najbardziej tendencyjnego pisar naszej epoki.

Twórczość Franza Kafki jest próbą uporządkowania chaosu, w który pogrążyło się nasze stulecie. Jako eksperyment literacki zadziwia dwiema ch rakterystycznymi cechami: niezwykłą, rzec można absolutną siłą przeżyc i skrajną tendencją etyczną.

Konkretny świat wzbudza w autorze przerażenie. Człowiek żyje w niewo i w kłamstwie, obarczony grzechem, którego nie łagodzi nieświadomość. Nas istnienie podobne jest do celi więziennej o niewidocznych, przejrzystych ści nach. W aforyzmach spisanych w roku 1920 i zebranych pod tytułem C pisarz powiada o sobie: „On czuje się uwięziony na tej ziemi, jest mu ciasn wybucha w nim smutek, słabość, choroby, obłędne wizje uwięzionych, żadz pocieszenie nie może go ukoić, albowiem jest to tylko pocieszenie, słabiut pociecha, która przyprawia o ból głowy, w porównaniu z brutalnym fakte przebywania w więzieniu".

W twórczości Kafki toczy się nieustanny proces przeciwko ludzkości, która raciła wolność i prawdę. Jest to surowa, bezlitosna proza, jej „każde słowo kamień". Im bardziej gaśnie nadzieja ocalenia, tym groźniej brzmi oskarże-e, które godzi przede wszystkim w samego autora. „Jego własna kość czo-wa — mówi pisarz o sobie — zagradza mu drogę, o swoje własne czoło roz-wawia sobie czoło."

Kafka nazywa pisanie „formą modlitwy". We wspomnieniu o *Wyroku*, który wstał w ciągu jednej nocy, autor wyznaje, że w toku pracy nad nowelą kil-krotnie dźwigał na plecach swój własny ciężar, dręcząc się, „jak wszystko oże być dla wszystkich opowiedziane", albowiem pisać można tylko wtedy, y „otwiera się całkowicie ciało i duszę". Kafka nie pisał w zwyczajnym tych w znaczeniu powieści i nowel. Wszystkie jego utwory rozwijają moralne ilozoficzne tezy sformułowane w aforyzmach, przypowieściach i dziennikach. zruszenie estetyczne utożsamiało się u niego z przeżyciem etycznym. „Kier-gaard — powiada Kafka — stoi przed problemem: albo estetycznie napawać ę bytem, albo przeżywać go moralnie. Mnie się jednak wydaje, że takie ęcie zagadnienia jest fałszywe. Owo albo-albo istnieje tylko w głowie Sörena erkegaarda. W rzeczywistości do estetycznego rozkoszowania się bytem ożna dojść jedynie drogą pokornego, moralnego przeżycia." Najnowsze prace autorze *Zamku* podkreślają właśnie tę cechę jego pisarstwa. „Franz Kafka — ierdzi Emrich — nie był ani nihilistą, ani odkrywcą prastarych mitów reli-jnych, lecz moralistą w jak najściślejszym sensie nowoczesnego myślenia ropejskiego".[1] Sam autor często mówi o moralnym obowiązku wobec ludzi ko głównym motywie swojej twórczości: „Nigdy nie byłem pod naciskiem nej odpowiedzialności niż ta, którą mnie obarczyło istnienie, spojrzenie, sąd nych ludzi".

„Pisarstwo — powiada Kafka — jest zawsze tylko ekspedycją do prawdy." wór literacki jest zatem, czy też powinien być, prawdą, która manifestuje ę w słowie. Ale że słowo objawia prawdę w sposób niedoskonały, przeto anie jest już samo w sobie sprzecznością. Prawda jest niewątpliwa, słowo oblematyczne. „Ani jedno słowo, które piszę — zwierza się autor — nie zga-a się z drugim, słyszę, jak spółgłoski ocierają się o siebie niby blacha, samogłoski przyśpiewują jak wystawieni na pokaz Murzyni." Jeśli więc wo zdradza prawdę, najdoskonalej wypowiada ją milczenie: „Niemota na-ży do atrybutów doskonałości". Dzieło literackie nie może się jednak obejść z słów, zakłada więc z góry kapitulację. W prozie Kafki toczy się ustawiczna alka z kompromisem, o zmniejszenie odległości pomiędzy pojęciem a słowem. ażdy nowy utwór zwiększał — zdaniem pisarza — rozmiary klęski. Ta myśl ześladowała autora do ostatniej chwili życia. „Moich sił — skarży się afka — nie starczy już na żadne zdanie. Ach, gdyby chodziło o pojedyncze wa, gdyby wystarczyło postawić jedno słowo i potem odwrócić się ze spo-jną świadomością, żem to słowo całkiem sobą wypełnił."

Oto powód, dla którego większość dzieł Kafki pozostała niedokończona. Prze-ażają wśród nich fragmenty, a trzem powieściom, *Ameryce, Procesowi Zamkowi*, brak epilogu. Każdy utwór, mówiąc słowami Rilkego, był „dźwięcz-

[1] Wilhelm Emrich: *Franz Kafka*. W *Deutsche Literatur im zwanzigsten Jahrhundert*. II Wyd. eidelberg, 1956 r.

nym szkłem, które rozbijało się o swój własny dźwięk". Niepewność, uczuci zawodu i nie spełnionego obowiązku wobec prawdy wytrącały z ręki pióro które raptem zastygało w bezruchu. „Moje wątpliwości — tłumaczył się pi sarz — otaczają kołem każde słowo, widzę je wcześniej od słowa." Do odłożo nych prac autor z reguły nie wracał.

Tak pojmował swoje zadanie moralista, który chciał krzykiem ostatecznym powstrzymać świat przed stoczeniem się w przepaść. „Nie dam się zmęczyć — wyznaje pisarz w *Dziennikach*. — Wskoczę do mojej noweli, choćbym mia sobie twarz poranić." Chciał, aby jego słowa były głosem najczystszej prawdy który przebije mury obojętności. „Potrzebujemy książek działających na na jak nieszczęście, bolesnych niby śmierć człowieka, którego kochamy bardzie niż siebie samych, bolesnych jak samobójstwo; książka musi być toporem d wyrąbania morza, które w nas zamarzło."

To zdanie rzuca również światło na inne, osobliwe zjawisko. Kafka, ja wiadomo, żywił awersję do publikowania swoich utworów. To, co ogłosił, za wdzięczamy namowom lub podstępom przyjaciół, a w szczególności Maks Broda. Za życia autora wyszło z druku kilka jego nowel i garść miniaturowe prozy. Prawie wszystko, co napisał, ukazało się dopiero po jego śmierci: trzy powieści, dwa tomy aforyzmów, szkiców, drobnych nowel i fragmentów prozy tom dzienników i listów.[1] Ale i te książki ujrzały światło dzienne wbrew wy raźnemu zakazowi autora. Kafka spalił część swoich rękopisów, a resztę zleci zniszczyć wykonawcy swojego testamentu, Brodowi, który nie spełnił ostatnie woli przyjaciela.[2] Niektóre rękopisy autor sam spalił. Trudno dziś ustalić ich zawartość i ilość, należy przypuszczać, że było ich niemało. „Niestety — pisz Brod — Kafka sam stał się egzekutorem części swojego testamentu."[3] Pisar nie zadowolił się jednak myślą unicestwienia rękopisów, chciał także, aby słuch zaginął o pracach, które wyszły z druku za jego życia. Notatka dyspo nująca tymi utworami brzmi: „Ze wszystkiego, co napisałem, liczą się tylko książki: *Wyrok, Palacz, Przemiana, Kolonia karna, Lekarz wiejski* i opowia danie *Głodomór*[4] (kilka egzemplarzy *Rozważań* może zostać, nie chcę nikogo obarczać trudem ich niszczenia, ale nie wolno ich wznawiać drukiem). Jeśli po-

---

[1] Przyjaciel młodości Kafki, Maks Brod, położył niespożyte zasługi, wydając z rękopisów siedem tomów jego dzieł. Ósmy, *Listy do Mileny*, opracował Willy Haas. Większość listów Kafki nie jest jeszcze dotychczas ogłoszona, nie posiadamy również krytycznej edycji jego prozy. Redakcja niektórych tomów wzbudza zastrzeżenia. Najpoważniejsze zgłosił flamandzki germanista, Herman Uyttersprot (Gandawa), który zaatakował ostro następstwo rozdziałów w *Procesie*, ustalone przez Broda (*Zur Struktur von „Der Prozess" und „Amerika"*. Antwerpen, 1957).

Brod jako komentator Kafki wzbudza zastrzeżenia, niektóre tezy jego są nie do przyjęcia o czym dalej będzie mowa.

[2] Przedśmiertne życzenie Kafki, przekazane na kartce papieru Brodowi, brzmi następująco: „Najdroższy Maksie, moja ostatnia prośba: wszystko, co znajduje się w mojej puściźnie (w szafie bibliotecznej, w bieliźniarce, w biurku, w domu i w biurze, lub co gdzie indziej się zawieruszyło czy wpadło ci w oko), a więc dzienniki, rękopisy, listy obce i moje własne rysunki i tak dalej — spal, nie czytając, doszczętnie, jak również wszystko, com pisał i rysował i co znajduje się u ciebie lub innych, do których zwrócę się z prośbą w moim imieniu. Ci, którzy nie zechcą przekazać ci listów, niech przynajmniej zobowiążą się, że je spalą". Cyt. według posłowia Maksa Broda do *Procesu*.

[3] Jak wyżej.

[4] Opowiadania te autor ogłaszał w odrębnych tomikach. *Palacz* to pierwszy rozdział powieści, której tytuł brzmi dziś *Ameryka*.

adam, że owe pięć książek i opowiadanie się liczą, to nie mam przez to myśli, iż chcę, by wznowiono je w druku, mojemu prawdziwemu życzeniu powiada, by poszły całkiem w zapomnienie. Ale nie przeszkadzam nikomu, oro już są, by je zachował, jeśli ma ku temu ochotę".[1]

Przyczyną tego okrucieństwa wobec własnych utworów nie było poczucie niejszej wartości. Kafka znał wagę swojego talentu, nie był męczennikiem romności. Trudno tu również mówić o kaprysach egzaltowanej natury lub depresji, która lęgnie się w cieniu choroby. Spokój i równowaga ducha towarzyszyły temu smutnemu życiu do ostatniej chwili. Przekreślając dorobek ych dziesięcioleci Kafka wyciągnął ostateczne konsekwencje ze swoich zatrwań na literaturę. Był to świadomy akt woli, przyznanie się do klęski, niemożności absolutnego wcielenia idei w słowo. Dopóki trwa pisanie myśl nie zastyga w słowie, dopóty tli się nadzieja, że prawda odnajdzie bicie w słowie. „Respektuję — powiada Kafka o swoich dziełach — jedynie wilę, w której je pisałem." Decyzja oddania utworu do druku oznaczała nkcję niedoskonałości. „Ogłoszenie pisaniny zawsze mnie niepokoi." Pisarza zytłaczał ciężar odpowiedzialności, nie chciał i nie mógł wziąć na swoje sulenie tego, co stworzył, albowiem „to, co napisane, jest tylko szlaką przecia". „To, co uzyskuję przy rozważnym spisywaniu myśli — mówi Kafka — st niczym w porównaniu z pełnią, w której ta myśl żyła, nie jest zdolne do rażenia tej pełni i dlatego jest niedobre i mylne, gdyż kusi tylko daremnie." utor nieraz wyrzucał sobie, że ulegał namowom przyjaciół, którzy go skłali do ogłaszania przechowywanych w teczce prac: „W rzeczywistości jestem ż tak zepsuty i bezwstydny, że sam współpracowałem przy wydaniu tych eczy. Aby usprawiedliwić swoją słabość, przypisuję otoczeniu więcej siły, ż ma w rzeczywistości. Jestem przecież prawnikiem. Dlatego nie mogę się zwolić od zła".

Utwory Kafki są tedy tkaniną utkaną z jego udręki, w wielu miejscach nie kończoną i przeznaczoną na zniszczenie. Autor przyrównywał swoje dzieła strzał, które godzą w jego własną pierś. O stosunku autora do jego twórości świadczy również sposób kształtowania motywów autobiograficzch.

Niektóre postacie Kafki są spokrewnione z nim zawodem lub przeżyciami. ówne figury *Procesu*, noweli *Blumfeld, starszy kawaler*, *Przygotowań do ubu na wsi* — to urzędnicy. W *Ameryce*, *Przemianie*, *Wyroku* i *Blumfeldzie* żą rolę odgrywa konflikt między ojcem i synem — spór, który fatalnie ciążył na życiu pisarza. Gregor Samsa z *Przemiany* choruje, jak Kafka, na uca; Fryda z *Zamku* jest groteskowym portretem przyjaciółki autora, Mileny senskiej, a wieś z tej powieści jest wspomnieniem miejscowości, gdzie pisarz zebywał w roku 1917. Kafka kilkakrotnie wspomina w *Dziennikach* o szczegółach, w których rozmyślnie zaznaczył osobistą solidarność ze swoimi postaami. Wzmianka z roku 1913 brzmi: „Georg ma tyle liter co Franz. W Bendeannie końcówka *mann* wzmacnia tylko słowo *Bende*, co zostało dokonane ze zględu na wszystkie jeszcze nieznane możliwości tej historii. Bende ma jedk tyle liter co Kafka, a samogłoska *e* powtarza się w tych samych miejscach samogłoska *a* w słowie Kafka. Fryda ma również tyle liter co F. i ten sam

[1] M. Brod. Jak wyżej.

inicjał, również Brandenfeld rozpoczyna się od tej samej litery co B.".[1] Ponadt rzuca się w oczy, że główne postacie *Procesu* i *Zamku* nazwane zostały liter *K*, od której rozpoczyna się nazwisko pisarza. Echa osobistych przeżyć odzy wają się nawet w parabolach, np. w *Powrocie*, w *Uderzeniu w bramę* itp.

A jednak żaden z bohaterów Kafki nie jest jego sobowtórem, żaden z jeg utworów nie ma charakteru autobiograficznego. Kafka nie pisał wyznań, ni spowiadał się, jak Rousseau, przed czytelnikiem. Nawet *Dzienniki*, najintymniej sze dzieło pisarza, różnią się wielce od konwencjonalnego typu literatur wspomnieniowej. Obok zwierzeń i notatek o treści czysto osobistej wiele w nicl aforyzmów, fragmentów nowel i literackich pomysłów. Są to strzępy prozy które autor przeniósł do opowiadań, krótkie szkice, potem gdzie indziej szerze rozwinięte, lub parabole i miniaturowe nowele nadające się bardziej do zbioru prozy aniżeli do dziennika.

Jeśli Kafka wprowadza do fabuły motywy z własnego życia, to nie dlatego by zaprzątać uwagę czytelnika swoją osobą, lecz po to, by podkreślić, że iden tyfikuje się ze swoimi postaciami w ich duchowym przeżyciu. W procesie wy toczonym światu występuje on w podwójnej roli: sędziego i oskarżonego. Jes w jednej osobie rzecznikiem prawa i winowajcą, wykonawcą wyroku i skazań cem. Można go porównać do chirurga, który przeprowadza operację na włas nym ciele. Kafka dokonuje analizy rzeczywistości drogą samoanalizy. „Walka o samowyzwolenie — powiada Rochefort — jest dla Kafki walką o wyzwo lenie świata."[2] Jego utwory nie są projekcją osobistego dramatu, lecz ogól ną, na osobistym doświadczeniu opartą metaforą ludzkiego dramatu. Autor usprawiedliwia się nawet i tłumaczy, dlaczego odważa się ingerować w kon flikt, który rozdziera naszą epokę: „W rzeczywistości pisarz jest o wiele mniejszy i słabszy od społecznej przeciętności. Dlatego odczuwa ciężar ziem skiego istnienia o wiele intensywniej i silniej od innych ludzi. Jego śpiew jest dla niego osobiście tylko krzykiem. Sztuka jest dla artysty cierpieniem, z któ rego pomocą wyzwala się tylko dla nowego cierpienia. Nie jest on olbrzymem lecz tylko mniej lub bardziej barwnym ptakiem w klatce swojej egzystencji".

Legenda romantyzmu traci tutaj ostatnią pozłotę, poeta wynoszący się ponad tłum i sprawujący rząd dusz zostaje strącony z cokołu. Romantyczna pycha wie trzeje do szczętu, jej miejsce zajmuje pokora artysty onieśmielonego własną niemocą. Kafkę interesuje jego własna osoba tylko jako cząstka ogólnego zja wiska. „On nie żyje — mówi o sobie — dla swojego osobistego życia, nie myśli dla swojego osobistego myślenia. Ma wrażenie, jak gdyby żył i myślał pod na ciskiem rodziny, która ma wprawdzie nadmiar sił życia i myślenia, dla której jest jednak formalną koniecznością na mocy jakiegoś nieznanego mu prawa. Ze względu na ową nieznaną rodzinę i owe nieznane prawa nie może być zwol niony." Sytuację Kafki oddaje metafora *Most* mówiąca o samotnym człowieku w górach, który rozpina się nad przepaścią, tworząc z siebie most dla zbłąka nych ludzi. Po żywym, skazanym na zagładę pomoście mają przejść ci, którzy szukają drogi nad otchłanią: „Byłem zesztywniały i zimny, byłem mostem, leżałem nad przepaścią. Z tej strony były wwiercone palce nóg, z tamtej ręce, wgryzłem się mocno w kruszącą się glinę".

[1] Ta wzmianka dotyczy postaci *Wyroku* — Georga Bendemanna, i jego narzeczonej, Frydy Brandenfeld, której inicjały są identyczne z inicjałami narzeczonej Kafki.

[2] Robert Rochefort: *Kafka ou l'irréductible espoir*. Paryż, 1947 r.

Kafka mówi o swojej twórczości jako o walce „na pierwszej linii" wroga. ymaga ona największego wysiłku woli i bezwzględnej konsekwencji, tym rdziej że jest równocześnie walką pisarza z samym sobą. Nie znosi kompro-su, nie słabnie ani na chwilę i żąda całkowitego wyrzeczenia się samego ebie: „Przed wejściem do sanktuarium musisz zdjąć buty, ale nie tylko buty, z wszystko, podróżny strój i bagaż, a potem swoją nagość i wszystko, co jest d nagością, wszystko, co pod nią się kryje, i rdzeń, i rdzeń rdzenia, potem co pozostało, i potem jeszcze resztę, i potem jeszcze pozór nieprzemijającego nia. Dopiero sam ogień daje się wchłonąć i będzie wchłonięty przez przenaj-ętsze, jedno drugiemu nie może się już oprzeć". Sam autor zapewniał, że obliwość jego twórczości polega nie na niezwykłości zadania, którego się djął, lecz na bezprzykładnej intensywności, z jaką dążył do obranego celu: Nie jest to przecież wyjątkowe zadanie. Stawiano je sobie oczywiście już czę-o. Czy jednak w takich rozmiarach, nie wiem". W innym miejscu zaś powiada: Każdy oczywiście walczy, ale ja walczę więcej od innych, większość walczy k we śnie, tak jak się porusza ręką w sennym marzeniu, by odpędzić zjawę, natomiast wystąpiłem naprzód i walczę szafując rozważnie i nader skrupu-nie wszystkimi swoimi siłami". Stąd aura tej prozy. Wszystko tu dzieje się t gdyby pod ciśnieniem tysiąca atmosfer, pod presją najwyższej odpowie-ialności moranej, pod naporem katastrofy grożącej ludziom, jeśli ich ktoś nie hroni od zguby. „Doznawał męczeństwa — mówi o Kafce Mühlberger — órego wymagały zawsze maksymalne cele." [1]

Prometejska misja, przerastająca wprost możliwości ludzkie, wymaga usta-cznego napięcia woli i koncentracji wszystkich sił duchowych. Aby sprostać emu zadaniu, pisarz rozmyślnie opancerza się chłodem, przyjmuje z obo-tnością klęski, gdyż wie, że jedna chwila słabości może zniweczyć cały jego ysiłek. „O to chodzi, kiedy miecz wrzyna się w serce: patrzeć spokojnie, nie oczyć krwią, przyjmować chłód miecza z chłodem kamienia. Pozostać nie zra-onym od ciosu i po ciosie." Tak przyjmuje porażki geometra K. w czasie yprawy do niedostępnego zamku. Odmowy urzędników, szykany pomocników, eufność mieszkańców wioski, upór administracji zamkowej — wszystko to osi bez zmrużenia powiek, jakby to nie o niego, lecz o obcą istotę chodziło. mierzenie Kafki jest absolutne w swoim nasileniu, jego postacie dzia-ją w ekstazie woli, poświęcając się bezgranicznie sprawie, którą żyją. Kafka alczący z uporem, który graniczy z monomanią, o nową treść ludzkiego istnie-a, jest jak ów człowiek z paraboli *Nocą*, trwający niestrudzenie na posterun-pośród śpiącego tłumu, albowiem „jeden musi czuwać, jeden musi tu być".

## II

## PARABOLE

Willy Haas pisze w posłowiu do *Listów do Mileny*, że Kafka „śnił" swoje wory. Nie chodzi tutaj o poetyckie marzenie lub natchnienie, które tak dużą ę odegrało w poezji romantycznej, lecz o typ wyobraźni skojarzeniowej, cha-kterystycznej również dla Prousta i Joyce'a. Źródłem inspiracji nie jest idea,

[1] Josef Mühlberger. *Hugo von Hofmannsthal/Franz Kafka*. Esslingen, 1953 r.

problem, jak np. u T. S. Eliota, lecz wizja, gra obrazów wyłaniających się ze snu, który pisarz śni na jawie. O ile jednak obrazy Kafki powstają w stanie izolacji „śniącego" od świata zewnętrznego, o tyle źródłem Proustowskiej sztuki jest kontemplacyjna obserwacja zjawisk lub przedmiotów empirycznych (dźwięk, smak, zapach, krzak róży itp.). Jeśli genezą wizji Joyce'a są skojarzenia wyzwolonej od wszelkich rygorów psychiki, to Kafka, o czym dalej, odrzuca psychologię.

O tym, że dzieła Kafki powstały jak gdyby w sennym transie, wiemy bezpośrednio od samego autora, głównie z *Dzienników* i z jego rozmów z Janouchem. [1] „Rzeczy fotografuje się po to — mówi autor — aby je przepędzić z myśli. Moje historie są pewnego rodzaju zamykaniem oczu." Pisarz wskazuje na wizjonerską genezę *Palacza* i *Wyroku*, a wspomnienie o ostatniej noweli zamyka wnioskiem: „Sen odsłania rzeczywistość, której nie odpowiada wyobrażenie. Na tym polega groza życia — to, co jest w sztuce wstrząsające".

Wizje Kafki nie są mistycznie objawioną prawdą, sam autor był zresztą daleki od takiej interpretacji. Marzenia senne są tu produktem osobliwej imaginacji. Myślenie Kafki nie jest myśleniem dyskursywnym, lecz polega na kojarzeniu obrazów przepływających jak strumień przez wyobraźnię: „Sny płynęły nade mną, leżałem zmęczony i zrozpaczony na łóżku". Proza autora *Wyroku* nie jest podobna do tego, co Niemcy nazywają *Nacherzählen*, epickim komponowaniem obmyślonych szczegółów. Pisarza opadają obrazy, niby rój ptactwa, wizje kłębią się pod kryształową taflą słów.

Twórczy proces nie ogranicza się jednak do rejestracji obrazów, które wyłaniają się z marzenia. W *Dziennikach* pisarz wspomina o obrazie, który ukazał mu się w postaci białego konia i po chwili rozpłynął w ciemności. „Obraz ma sens — pisze autor o tej wizji — ale jest blady, krew płynie ospale, za daleko od serca." Wizja broni się przed pisarzem, nie daje się uchwycić, znika na pewien czas lub bezpowrotnie, strzeże swej tajemnicy, wymaga całkowitego oddania się, przejęcia *(Ergriffensein)*. „Czuję aż nadto — wyznaje Kafka — granice swojej zdolności, która ma niewątpliwie wąski zakres, gdy nie jestem przejęty." Po momencie nieoczekiwanej inspiracji, wymagającym osobliwego wzruszenia, następuje jednak długi proces oceny intelektualnej, która polega na zrozumieniu treści obrazu i rozważeniu możliwości wyrażenia go słowem, czyli, jak autor powiada, „możliwości opisowej". Ów problem kongruencji, czyli dostosowania opisu do wizji, był zasadniczym motywem dramatu Kafki-pisarza. „Z punktu widzenia literatury — mówi autor w *Dziennikach* — mój los jest bardzo prosty. Zdolność opisania snów mego wewnętrznego życia odsunęła wszystko inne w cień i los mój przeraźliwie się wypaczył i wciąż się jeszcze pogarsza. Mnie już nic innego nie zadowoli. Ale moja siła opisu jest zupełnie nieobliczalna, może już na zawsze się wyczerpała, a może mnie jeszcze kiedyś nawiedzi, w każdym razie warunki mego życia jej nie sprzyjają. Tak więc żyję w niepewności, nieustannie wzlatuję na szczyt góry, trudno mi jednak nawet przez chwilę tam się utrzymać."

[1] Gustav Janouch: *Gespräche mit Kafka*. Frankfurt, 1951 r. Janouch, który zadebiutował jako poeta, a potem przeniósł swoje zainteresowania na muzykę, zawarł znajomość z Kafką w roku 1920. Janouch liczył wtedy siedemnaście lat. Przyjaźń, w której Kafce przypadła rola patrona i poetyckiego mentora, trwała dwa lata. Janouch spisał treść rozmów prowadzonych z Kafką. Wiarygodność tych notatek została uznana przez badaczy twórczości Kafki.

Budowa obrazów Kafki opiera się na jednolitym fundamencie, chociaż roją się one od zagadek trudnych do rozwiązania, a niekiedy wprost niedocieczonych. Niektórym krytykom owe wizje wydają się tylko kurtyną przesłaniającą inny, „istotny" świat. Chodzi tedy — ich zdaniem — o to, by rozchylić tę ciemniczą zasłonę i dotrzeć do prawdziwego, idealnego świata, którego niedoskonałym odbiciem jest nasza rzeczywistość, lub do niedostępnej rozumowi zmysłom sfery zaczynającej się tam, gdzie kończy się ziemskie istnienie. Ta droga jednak nie zbliża nas, lecz oddala od Kafki. „Wszyscy interpretatorzy — stwierdza trafnie Emrich — którzy przesuwają Kafkę w pobliże surrealizmu lub chcą umiejscowić jego twórczość na granicy pomiędzy realnym a nadprzyrodzonym czy też boskim światem, pomijają faktyczną strukturę jego dzieła." [1]

Poza światem obrazów Kafki nie ma już czego szukać, tam ciągnie się pustka. Jego proza nie jest pomostem do transcendentnej sfery, przeciwnie, wiąże się jak najbardziej z ziemskim życiem. „Prawdziwa droga — czytamy — biegnie po linie, która nie jest rozpięta na wysokości, lecz tuż nad ziemią. Raczej wydaje się, że ludzie więcej o nią się potykają, niż chodzą po niej." Sam pisarz zastrzegał się stanowczo przeciwko komentatorom, którzy szukali „cudów" w jego wizjach: „Przecież sama powszedniość jest już cudem! Ja ją tylko rysuję. Być może, iż trochę oświetlam te rzeczy, tak jak się rzuca światło na przyciemnioną scenę. Ale to nie jest trafne! W rzeczywistości scena nie jest przyciemniona. Zalewa ją dzienne światło. Dlatego ludzie przymykają oczy i widzą tak mało". Nie ma przeto potrzeby rozsuwania „zasłony" i mącenia obrazu, albowiem poza nim nie znajdziemy mistycznej, nadprzyrodzonej prawdy. Trudność i zadanie polega na zachowaniu i odczytaniu obrazu, na zrozumieniu jego struktury, innymi słowy na znalezieniu odpowiedniego klucza.

Z miejsca możemy odrzucić interpretację alegoryczną. Alegoria wciela abstrakcyjne pojęcie w konkretny obraz. Sam obraz — na przykład Temida wyobrażająca sprawiedliwość, kotwica nadzieję — jest hieroglifem, nie ma istotnego znaczenia, nie żyje samodzielnie. Związek pomiędzy pojęciem a obrazem jest najczęściej przypadkowy. Alegoria odegrała dużą rolę w literaturze średniowiecznej, a więc tam, gdzie dominowało myślenie teologiczno-mistyczne. Z barokiem zeszła do grobu. W klasycznej literaturze niemieckiej już Goethe potraktował ją pogardliwie: „Jest ona pomysłowo dowcipna, ale przeważnie retoryczna i konwencjonalna, tym lepsza, im bardziej zbliża się do tego, co nazywamy symbolem". Próby alegorycznego tłumaczenia Kafki prowadziły do absurdu. Proces Józefa K. toczący się przed niewidocznym trybunałem, przemiana Gregora Samsy w robaka, wędrówka geometry K. do tajemniczego zamku — to wszystko przeistacza się w granicach alegorii w martwe fikcje. W alegorii jedna i ta sama idea da się wyobrazić, zależnie od umowy, w przeróżnych obrazach. U Kafki taka wymienność jest nie do przyjęcia.

Trudno również zgodzić się na tłumaczenie symboliczne, stosowane niekiedy przez Broda [2], a z zamiłowaniem uprawiane przez Fürsta [3]. Symbol rozporządza

[1] Jak wyżej.

[2] Max Brod: *Franz Kafka. Eine Biographie.* Berlin/Frankfurt, 1954 r.

[3] Norbert Fürst: *Die offenen Geheimtüren Franz Kafkas.* Heidelberg, 1956 r.

Dla zobrazowania metody interpretacji Fürsta przytaczam kilka przykładów z analizy *Zamku*. Tak więc autor uważa jedną z gospód za symbol protestantyzmu, drugą za symbol katolicyzmu; zamek symbolizuje Boga, szkoła, w której zamieszkuje geometra — wiedzę, sam

o wiele większymi możliwościami niż alegoria. O ile w tej ostatniej obraz spełnia służebną funkcję i jest tylko etykietą ogólnego pojęcia, o tyle w symbolu zdobywa autonomiczne prawa na równi z pojęciem i tworzy z nim nierozerwalną całość. Obraz wypełnia się życiem, zabarwia indywidualnymi cechami, bogactwem odcieni. Im bardziej poznajemy konkretne szczegóły obrazu, tym głębiej wnikamy w istotę idei. Alegoria jest zwyczajną transkrypcją myśli, pewnego rodzaju zagadką, która ma tylko jedno, zazwyczaj łatwe rozwiązanie, natomiast treść symbolu możemy interpretować na różne sposoby. Alegoria wyraża myślenie statyczne, symbol natomiast spaja obraz i pojęcie w dynamiczną całość.

Literatura europejskiej klasyki i realizmu XIX stulecia opiera się w gruncie rzeczy na szeroko pojętym myśleniu symbolicznym, inaczej mówiąc na zasadzie „reprezentatywności" postaci, wydarzeń, konfliktów itp. Z nieprzejrzanego bogactwa empirycznych szczegółów wydobywa charakterystyczne cechy, które upraszcza lub stylizuje, kondensuje, wyolbrzymia, tworząc typowe postacie i sytuacje. Ludzkie losy, wydarzenia uogólniają, reprezentują, „symbolizują" środowiska, zawody, klasy społeczne, działanie praw historycznych, nakazów religii, moralności itp. W drugiej połowie minionego wieku symbol, usankcjonowany jako środek estetyczny i filozoficzny, przeżywa okres świetności i zarazem kryzysu w symbolizmie francuskim. Obraz emancypuje się tutaj i niejako uniezależnia od pojęcia, staje się celem sam w sobie, dowolnie wymiennym środkiem estetycznym. Z jego pomocą można wszystko wszystkim zastąpić. Poeta daje się unieść strumieniowi mowy, żywiołowemu następstwu obrazów i wizji, musi — jak powiada Mallarmé — „oddać się na usługi inicjatywie słów", uznać władzę mistyki słowa, owej, jak mówi Rimbaud, *„alchimie du verbe"*.

W prozie Kafki, jak zresztą w całej awangardowej literaturze europejskiej, kończy się żywot symbolu. Jego śmierć następuje na tle rozkładu empirycznego świata w świadomości pisarza. Rzeczywistość atomizuje się w przeżyciu artysty, traci swoją jedność i przemienia się w chaos.

Kafka odczuwa świat jako bezład, jako stan absolutnego rozprzężenia. Życie jest dlań nonsensem, przede wszystkim dlatego, że umarło w nim prawo moralne, jest widownią katastrofy, piekłem, gdzie wszyscy walczą z wszystkimi, oddani na pastwę samotności. Jest to mgławica pozbawiona owej epickiej jedności, którą widzieli realiści XIX stulecia. „Żadne stworzenia — czytamy w *Badaniach psa* — o ile wiem, nie żyją tak bardzo rozproszone, jak my, psy, nie mają tylu nieprzejrzanych różnic klasowych, rodzajowych, zawodowych. My, które chcemy trzymać się razem — mimo wszystko udaje się nam to wciąż w chwilach egzaltacji — właśnie my żyjemy w całkowitej rozłące, uprawiamy osobliwe, często nawet psu-sąsiadowi niezrozumiałe zawody, trzymając się przepisów, które nie są przepisami psów; ba, raczej zwracają się przeciwko nam."

Pisarz czuje się jak rozbitek na tonącym okręcie, który wiatr potrzaskał: „Wszędzie widzę tylko rozkład, przy czym nie sądzę, by poprzednie generacje były w swojej istocie lepsze, były tylko młodsze, na tym polegała ich przewa-

geometra — „nowoczesnego, ciekawego, energicznego, mierzącego całą ziemię człowieka". Tym sposobem monografia przekształca się w sennik egipski, tłumaczący każdy szczegół twórczości Kafki.

'. Kafka nieraz ubolewa nad utratą łączności z rzeczywistością, która go
ucza, rozpacza, że żyje na ziemi będącej już tylko „światem kłamstwa, gdzie
nikogo nie można dowiedzieć się prawdy, nawet ode mnie samego, urodzo-
go obywatela kłamstwa".

Chaosowi kłamstwa i niewoli autor przeciwstawia zupełnie nową rzeczywi-
ość. Spójrzmy na scenerię noweli *Głodomór*. Widzimy tutaj zamkniętego
klatce człowieka, który popisuje się sztuką głodowania. Głodomór odnosi
że sukcesy, jest przedmiotem podziwu publiczności, ale cierpi, że dopusz-
alny czas głodowania wynosi tylko czterdzieści dni, a on chciałby żyć bez
dzenia jak najdłużej, w miarę możności na wieki. Potem jednak publiczność
zestaje się interesować sztukmistrzem, który w końcu angażuje się do cyrku,
zie chciałby zadziwić świat swoim kunsztem. Ale i tam nikt nie zwraca na
ego uwagi, ludzie przechodzą obojętnie obok klatki stojącej w przejściu do
jni cyrkowej, właściciel przedsiębiorstwa i służba zapominają o dziwaku.
kt nie liczy dni, które przegłodował, i dopiero dozorca odkrywa go przypad-
em, wyczerpanego do ostateczności, prawie bez życia. Na pytanie dozorcy,
dy przestanie głodować, dogorywający nieszczęśliwiec wypowiada szeptem
atnią prawdę. Zwierza się, że musiał głodować, ponieważ nie mógł znaleźć
trawy, która by mu smakowała. „Gdybym ją znalazł — wyznaje — wierzaj
nie popisywałbym się i najadłbym się do syta, jak ty i inni."

Elementy tego obrazu wzięte są z realnego życia, ale tworzą nowy, niewy-
rażalny w naszej rzeczywistości układ. Na małej przestrzeni, ograniczonej
ętami klatki, widzimy człowieka, o którym nie możemy powiedzieć nic ponad
że głoduje. Nie wiemy, kim jest, jak wygląda, co robił w przeszłości, nie
amy jego imienia i nazwiska, jego wewnętrznych przeżyć, brak nam jakich-
wiek danych do zindywidualizowania tej dziwacznej istoty. Autor tworzy
giczny lub tragikomiczny kosmos, rządzący się swoim własnym prawem, któ-
zapożycza szczegóły z empirycznej rzeczywistości, ale jako jedność jest od
j całkiem odmienny. Postacie Kafki — głodomory, akrobaci, strażnicy, sę-
owie tajemniczego trybunału, urzędnicy zagadkowego zamku — nie mają
powiedników w naszej codzienności, nie możemy sobie wyobrazić w realnym
miarze sytuacji, które zastajemy w jego utworach. Z konkretnych elemen-
v, opisanych z naturalistyczną skrupulatnością, powstaje nowy schemat
iata, łączący logikę z absurdem, rzeczywistość z fantazją.

Pisarz tworzy p a r a b o l i c z n y model życia, nie dający się urzeczywistnić
zpośrednio w sferze empirycznej, ale pośrednio wskazujący, jak człowiek po-
nien postępować, i burzący złudzenie, że nasze życie jest organiczną, rozumną
a moralnej zasadzie opartą jednością. Obrazy Kafki to parabole, metaforycz-
znaki ogólnych pojęć i problemów. Parabole te są zagadkowe, wieloznacz-
— zachęcają do poszukiwania rozwiązań i zarazem opierają się próbom
ębienia ich tajemnicy. Wieloznaczność metafor nie wynika z zamiłowania
arza do zagadkowości, lecz z istoty jego moralnych i filozoficznych założeń.
fka nie stworzył pozytywnej doktryny, nie przeciwstawił kłamstwu, z którym
lczył, jednoznacznej prawdy, niewoli — ścisłych zarysów wolności, bezsenso-
— jasno określonego sensu. Wątpił, by prawda dała się dociec i urzeczy-
stnić, nie ukrywał też swojej bezsiły i rozpaczy. Mamy tedy przed sobą po-
ukiwacza prawdy, którego nie opuszcza świadomość, że podjął się niewyko-
lnego zadania. „Wszystkie parabole chcą rzec, że to, co nieuchwytne, nie da

się uchwycić, o czym zresztą wiedzieliśmy." Tam, gdzie realny świat przechodz w zamęt, gdzie wszelkie próby uporządkowania tego bezładu są pogonią z nieuchwytną prawdą — tam pozostaje tylko paraboliczny znak, aluzja, któr wskazuje konieczność i kierunek walki, nie objawiając treści prawdy, które i tak zgłębić nie można.

## III

## PUSTKOWIE

W lipcu 1913 roku Kafka, rozważając sprawę swojego małżeństwa, notuj w *Dziennikach:* „Niezdolność do znoszenia życia w samotności; nie jest to niezdolność do życia, wprost przeciwnie, to nawet niewiarygodne, że potrafi z kimś żyć, ale nie mogę znieść presji własnego życia, wymagań własnej osoby ataku czasu i wieku, naporu chęci do pisania, bezsenności, pobliża obłędu — tego wszystkiego nie potrafię znieść...". I zaraz potem czytamy: „Muszę być sam. To, czego dokonałem, jest tylko wynikiem samotności".

O Kafce pisano często jako o pisarzu rozmiłowanym w samotności, widzian w nim jej proroka i głosiciela. Rzecz jednak ma się nieco inaczej. Pisarz, jak widzimy, odczuwa samotność jako przekleństwo swojego życia, nie pragnie jej, chce się od niej wyzwolić, ale daremnie, bowiem nie może się bez niej obejść. Im bardziej się od niej oddala, tym jest jej bliższy, z więzienia samotności nie ma dlań ucieczki. Kafka jest jak człowiek skrępowany więzami, który gwałtownie się szamoce, aby je rozluźnić. Po każdym szarpnięciu sznur wpija się głębiej w ciało.

W *Dziennikach* powtarzają się skargi wywołane udręką osamotnienia. „Samotność — czytamy — którą mi z dawien dawna w głównej mierze narzucono, a której częściowo sam szukam, dochodzi do ostatecznych granic." W ostatnich latach autora mnożą się tego rodzaju skargi, aż wreszcie wybuchają okrzykiem rozpaczy w słowach wypowiedzianych do Janoucha: „Jestem samotny — jak Franz Kafka".

Postacie Kafki same skazują się na wieczyste wygnanie, uciekają od ludzi w pustkowie, które jest dla nich ocaleniem i zarazem męką. Blumfeldowi *(Blumfeld, starszy kawaler)* okrutnie doskwiera „owo zupełnie samotne życie". Geometra K. dotkliwie odczuwa niedowierzanie i niechęć mieszkańców wioski oraz opór administracji zamkowej. „Jestem już tutaj dłuższy czas — żali się — i czuję się już nieco opuszczony, chłopom jestem obcy, a zamek mnie nie chce." Udręka samotności wzmaga się najsilniej w paraboli *Myśliwy Grakchus.* Jej bohater, Grakchus, dostaje się w sferę absolutnego odosobnienia. W pogoni za kozicą myśliwy z Czarnego Lasu spada w przepaść i ginie na dnie rozpadliny górskiej. Barka, która go ma przewieźć w zaświaty, myli kierunek i Grakchus, zabłąkany pomiędzy życiem i śmiercią, skazany na wieczną samotność, opływa ziemskie obszary. „Nikt nie przeczyta tego, co tutaj piszę — skarży się — nikt nie przyjdzie mi z pomocą; gdyby ktoś polecił udzielić mi pomocy, zamknęłyby się przede mną wszystkie drzwi i domy, zamknięto by okna, wszyscy pozostaliby w łóżkach, zakryliby głowy kołdrami, cała ziemia stałaby się nocnym zajazdem. Miałoby to zresztą swój sens, albowiem nikt nic o mnie nie wie, a gdyby wiedział, nie znalazłby miejsca mojego pobytu, a jeśliby znał miejsce mojego

bytu, nie potrafiłby mnie zatrzymać, nie wiedziałby, jak mi pomóc. Myśl dzielenia mi pomocy jest chorobą i musi być leczona w łóżku."

Uczucie samotności potęguje się w życiu i w twórczości Kafki tak dalece, że upływem czasu rozdziera węzły łączące pisarza ze światem. Autor chroni się zed nim na pustkowie. Tutaj, jak w więzieniu, panuje cisza, tutaj można ć sobą. „Moja cela więzienna — moją twierdzą" — brzmi *credo* Kafki. Droga niewoli, którą jest życie, prowadzi do niewoli samotności.

Postacie Kafki żyją z reguły w wyodrębnionej przestrzeni, w zamkniętym pustym obszarze. Charakterystyczne jest pod tym względem opowiadanie *dowa* poruszające problem stosunku człowieka do społeczności. Nowela opi- je żywot kreta, który buduje sobie podziemne schronienie, poprzecinane nóstwem korytarzy i zawiłych ścieżek. „Zmieniłem miejsce pobytu — medy- je kret — przybyłem do mojej budowy z nadziemnego świata i od razu odczu- am wpływ tej zmiany. To nowy świat, który daje nowe siły, i to, co możliwe górze, jest tutaj niemożliwe." Dwa tylko uczucia wypełniają myśli wylęk- onego zwierzątka: zadowolenie ze schroniska, zresztą zazwyczaj przelotne, aniczny strach przed wrogiem pobudzający kreta do budowania wciąż no- ych korytarzy. „Wiem dobrze — powiada kret — że tutaj jest moja twierdza, órą odebrałem upiornemu gruntowi drapiąc go i gryząc, ubijając i tłukąc, ja twierdza, która nie może w żaden sposób należeć do kogoś innego, tak rdzo moja, że w końcu mogę tu spokojnie oczekiwać śmiertelnego ciosu wroga, albowiem krew moja wsiąknie w moją ziemię i nie pójdzie na arne."

W *Przemianie* Gregor Samsa przeistoczony w robaka prowadzi u boku swojej dziny samotny, wyklęty żywot. W *Pierwszym cierpieniu* akrobata z varieté rzuca ziemię, przenosi się na trapez i w powietrzu rozpoczyna nowe życie: rządził się w ten sposób — początkowo dążąc do doskonałości, a potem już przyzwyczajenia, które przeszło w tyranię — że dniem i nocą pozostawał na pezie, jak długo pracował w tym samym przedsiębiorstwie". I oto człowiek wisa w próżni, przeniesiony w nowy wymiar. Istoty Kafki — mówimy istoty, o że w nowelach często spotykamy obok ludzi zwierzęta, a nawet martwe zedmioty — przebywają w pustych obszarach, tracą miejsce „stałego pobytu". paraboli *Troski głowy rodziny* Odradek, stwór wystrugany z drzewa, na tanie, gdzie mieszka, odpowiada: „Miejsce zamieszkania nieokreślone".

Tak więc zamyka się błędne koło, zwierają ogniwa tragicznego paradoksu. sarz ucieka od świata do samotności, a ta przynosi udrękę. Ziemia obiecana zemienia się w wygnanie, raj w piekło. Ów paradoks wynika z generalnej zy ontologicznej Kafki, którą rozważymy poniżej, ale na swój sposób wyraża obisty dramat autora.

Kafka był, jak powiadał, wygnańcem na ulicy i w domu. Tam prześlado- ała go nienawiść do Żydów, tutaj tyrania ojca.

W prozie beletrystycznej autora *Zamku* ani razu nie pada słowo Żyd, nato- ast w pismach intymnych powtarza się ono w zdaniach, które wstrząsają ojącą goryczą. Ciężar nieszczęść obarczający Żydów przytłacza Kafkę do samej mi. „My, Żydzi — mówi pisarz do Janoucha — rodzimy się już starcami." afka głęboko przeżywał pogardę i okrucieństwo okazywane jego współwy- awcom. „Jestem z innego świata" — zwierzał się temuż Janouchowi. Kom- eks żydowski obciążony atawistycznymi urazami wybucha od czasu do czasu

w listach do Mileny Jesenskiej. Są to erupcje smutku i samoponiżenia. wie, czy tutaj nie bije źródło Kafkowskiej zasady wszechwiny, w myśl k człowiek z chwilą urodzenia się wkracza w sferę winy i grzechu. Jako Kafka czuł się obarczony niezawinioną winą, był „wyklęty", skazany na gnanie. Jego postacie są grzeszne i wyklęte.

Drugim nieszczęściem pisarza był jego ojciec. Hermann Kafka, właśc hurtownego handlu galanterią na rynku Starego Miasta w Pradze, utrzymy liczną rodzinę, którą rządził na modłę patriarchalną. Mająteczku dorobi kosztem wielu wyrzeczeń i przy każdej sposobności przypominał swoim ciom, że zawdzięczają dostatnie życie cierpieniom jego młodości. „Aż prz słuchać — wspomina autor w *Dziennikach* — jak ojciec, wśród ustawiczn przycinków do szczęśliwej sytuacji współczesnego pokolenia, a przede wsz kim jego dzieci, opowiadał o mękach, które musiał znosić w młodości. nie zaprzecza, że z braku zimowej odzieży jego nogi latami pokrywały otw rany, że często głodował, że już w dziesiątym roku życia musiał zimą, o wc nej godzinie, ciągnąć po wioskach wózek — ale te prawdziwe fakty, w poł naniu z innym prawdziwym faktem, a mianowicie, że ja sam tego nie wy piałem, nie dopuszczają — czego ojciec zrozumieć nie chce — bynajmniej w sku, jakobym był szczęśliwszy od niego... i że powinienem mu być bezgranic wdzięczny właśnie dlatego, iż nie wycierpiałem tych wszystkich mąk."

Spór z ojcem, zrekapitulowany przez Kafkę w słynnym *Liście do ojca* [1], truł pisarzowi życie. Hermann Kafka i jego syn reprezentowali dwa sobie żywioły. Ojciec był człowiekiem autorytatywnym, domowym tyran pewnym siebie i zarozumiałym, który nie znosił niczyjego sprzeciwu. „W tw fotelu — pisze do niego syn — rządziłeś światem. Twoje zdanie było słus każde inne było obłędne, przesadzone, wariackie, nienormalne." Gorzkie świadczenia młodości nauczyły Kafkę seniora cenić pieniądze, toteż uważa podstawę egzystencji dobrze prosperujące przedsiębiorstwo handlowe lub s posadę. Zajęcia literackie wydawały mu się zgubną fanaberią, dlatego też skrupułów skazał Franza na ślęczenie w biurze praskiego Towarzystwa U pieczeń.

W starciu między oschłym i bezwzględnym satrapą a przewrażliwionym, śmiałym pisarzem, który kochał ojca i korzył się przed jego patriarchalnym powym dla żydowskich rodzin autorytetem, syn był z góry skazany na zagł To słowo nie jest przesadą. Hermann Kafka chciał widzieć w synu swoje wła odbicie, dziedzica swojej energii, zapobiegliwości i życiowego praktycyz a dojrzał wizjonera i marzyciela. Tego mu nigdy nie wybaczył. Zmaltret go swoją niechęcią i chłodem: „Odwaga, zdecydowanie, pewność siebie, ra z czegokolwiek — wypomina autor ojcu — umierały przedwcześnie, jeśli b temu przeciwny albo gdy można było tylko przypuścić twój sprzeciw; a p jąć go można było niemal we wszystkim, co robiłem". „Przy tobie — czyt w innym miejscu — a jesteś doskonałym mówcą, gdy chodzi o twoje spraw moja mowa gmatwała się i przechodziła w jąkanie, ale i tego ci było za w więc w końcu milczałem, początkowo może z przekory, a potem dlatego

[1] Kafka napisał ten list we wrześniu 1919 roku i przesłał go matce z prośbą, by p przekazała ojcu, ale pani Julia, kobieta łagodnego usposobienia i anielskiej dobroci, nie niła tego życzenia i zwróciła list synowi, nie chcąc zaogniać sporu. *List do ojca* ogłosił w całości po raz pierwszy w *Frankfurter Hefte* (Nr 2/1952).

ej obecności nie mogłem ani myśleć, ani mówić. A że byłeś moim wła-
ı wychowawcą, prześladowało mnie to potem przez całe życie."
*rzemianie* i *Wyroku*, które są projekcją tego konfliktu, ojciec przybiera
ubóstwianej i groźnej potęgi, bez której i przy której nie można istnieć.
przed nią schronienia, tak jak nie ma ucieczki przed życiem, albowiem
est winą, manifestacją grzechu, przekleństwem. „Żyłem wciąż — czy-
– w hańbie; albo spełniałem twoje rozkazy, co było hańbą, gdyż obowią-
tylko mnie; albo stawiałem opór, co też było hańbą, jakżeż bowiem
ı ci się opierać; albo nie mogłem ci być posłuszny, ponieważ nie miałem
ykład twojej siły, twojego apetytu, twojej zręczności, choć domagałeś
ı ode mnie jako czegoś samo przez się zrozumiałego; to była największa
"

ację Kafki oddaje najlepiej krótka notatka Janoucha, którą przytaczam
pełnym brzmieniu:

vitałem Kafkę po jego powrocie z krótkiej wizyty u jego szwagra na wsi.
steśmy więc znowu w domu.
ı uśmiechnął się boleśnie.
domu? Mieszkam u rodziców. To wszystko. Mam wprawdzie własny po-
e to nie jest ojczyzna, tylko schronienie, gdzie mogę ukryć swój wewnętrzny
j, aby mu jeszcze bardziej ulec.

egoż schronienia szuka również autor dla swoich postaci. Przenosi je
kowie, gdzie rozpływają się kształty rzeczywistości. Tutaj zamiera czas
a się przestrzeń, tu można zapomnieć o przeszłości i teraźniejszości. Stąd
esamowita sceneria tej prozy, jej klimat, dobór postaci.
a wybiera na miejsce akcji izolowane przestrzenie, ciasne, szczelnie
ęte obszary lub opustoszałe powierzchnie, na których człowiek czuje się
ny. Krecie jamy, mroczne pokoje, wyludnione krużganki, rosnące w nie-
ność schody, przedsionki prowadzące donikąd, dziedzińce otoczone mu-
ąskie klatki — oto architektoniczne elementy tworzące zamknięty i mo-
y krąg pojęciowy. Brak tu, jeśli tak wolno rzec, jakiejkolwiek indywi-
cechy przedmiotu. We wspomnianej już noweli *Pierwsze cierpienie*
urczy się do rozmiarów poprzeczki trapezu balansującej w powietrzu,
praźni czytelnika istnieje tylko wąska, ledwo dostrzegalna linia. Z bo-
szczegółów naszej rzeczywistości pisarz zachowuje tylko jeden, jak
dziej niepozorny, jak najmniej rzucający się w oczy, który przeistacza
ikrokosmos naszego istnienia. Tę samą tendencję dostrzegamy u Joyce'a,
w późnych utworach dochowuje wierności swojej zasadzie: „Zamknij
świat w łupinie orzecha". Ale Kafka idzie o wiele dalej, odrzucając
tanowczością epicki opis. O ile w *Ulissesie* bieg świata zatrzymuje się na
ście godzin w drobiazgowo, z najwyższą precyzją topograficzną zdefinio-
Dublinie, o tyle w prozie Kafki brak zupełnie konkretnego tła. Czło-
otacza koło wypełnione pustką, w której trzeba odnaleźć drogę do
.
pomyślanej przestrzeni odpowiada atmosfera ciszy i chłodu. „Od czasu
u — powiada kret z *Budowy* — regularnie zrywam się z głębokiego snu
chuję, słucham w ciszy, która panuje tu bez zmian dniem i nocą, uśmie-

cham się uspokojony i zapadam w jeszcze głębszy sen." W tej prozie pan wieczny chłód i przeważa krajobraz zimowy. W *Lekarzu wiejskim* sylwe starego, skulonego z zimna medyka czerni się na tle śniegu. „Co robię — w starzec z rozpaczą — tutaj, wśród nie kończącej się zimy!" W chłodnym pow trzu rozchodzi się skarga: „Nagi, wydany na łup mrozom tego nieszczęsne stulecia, w ziemskim powozie unoszonym przez nieziemskie konie, wałęsam s stary człowiek, wokoło". W paraboli *Na kuble* jesteśmy w izdebce biedaka, k ry marznie okrutnie, śniąc o odrobinie węgla: „Cały węgiel zużyty; kubeł pus łopata niedorzeczna; piec tchnący zimnem; pokój nabrzmiały mrozem; przed c nem drzewa zdrętwiałe od szronu; niebo, srebrny puklerz przeciwko ten kto chce od niego pomocy. Muszę mieć węgiel; nie mogę przecież zamarznąć.. Pejzaż zamku jest szaro-biały, wioska i zamek toną w śniegu, w powietrzu w lodowata cisza, milczenie spowija domy i łyse drzewa, z bielą śniegu kłóci s czerń kraczących wron. Rozciąga się przed nami owa „zimna przestrzeń świata o której autor mówi w *Dziennikach*. Nie ma u Kafki innych kolorów po czernią nocy, bielą śniegu i szarością, która się ściele wokoło człowieka. Każ inna barwa oznaczałaby nastrój pulsującego życia.

Tutaj bierze górę „brzydota", której hołduje nowsza sztuka, odrzucają melodyjność w muzyce i zamiłowanie do barwy w malarstwie. Tutaj niszc ona „malarskie" wartości, w muzyce melodię i tonalność, w literaturze op rozkoszujący się różnorodnością szczegółów i zewnętrzną dekoracyjność. „J Debussy — pisze Arnold Hauser — przeciwstawia niemieckiemu romantyzm wi uczuć zimny ton i czystą, harmonijną strukturę, a ów antyromantyzm pot guje się u Strawińskiego, Schönberga i Hindemitha w antyespressivo, któ zrywa z muzyką sensytywnego wieku dziewiętnastego; artyści chcą pisać, m lować, komponować z inspiracji intelektu, a nie uczucia; akcentują już to czys strukturę, już to ekstazę metafizycznej namiętności, ale chcą bezwarunkow uciec od rozmiłowanego w sobie estetycyzmu epoki impresjonistycznej. C prawda już impresjonizm był świadom przesilenia, które ogarnęło współczes kulturę estetyczną, jednakże dopiero sztuka okresu poimpresjonistycznego po kreśla groteskowość i zakłamanie tej kultury." [1] Stąd owa niechęć Kaf i Joyce'a do całego systemu konwencjonalnych środków artystycznych, st ponura, przytłaczająca aura ich prozy. Ta awersja prowadzi nawet do odrzuc nia systemu znaków, którymi się sztuka dotychczas posługiwała. Schönbe tworzy system dwunastotonowy, w *Finnegans Wake* Joyce'a następuje proc zagłady języka, a Kafka przekreśla swoją twórczość powodowany nieufnośc do słowa.

Pośród monotonnego krajobrazu, który panuje w prozie Kafki, wszelkie ży cie gaśnie i zastyga w bezruchu, jak gdyby zmrożone lodowatym tchnienien Pejzażu nie ożywia rytm wydarzeń odbijających stawanie się i rozwój świat lub wewnętrznych przeżyć człowieka. Mamy przed sobą nie dzieło przyrody w które wtopiony jest człowiek, lecz scenerię podkreślającą jego izolację. Natu ra staje się obojętnym żywiołem, logiczną konstrukcją, projekcją ogólnej sy tuacji ludzkiej. Cała epoka literacka dzieli już Kafkę od Prousta, choć ich dzieł powstały mniej więcej w jednakowym czasie. Impresjonistyczny opis Proust rozwija taśmę obrazów reprodukowanych przez pamięć, a więc obrazów, któr

[1] Arnold Hauser: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. Monachium, 1953 r.

są produktem bezpośredniej obserwacji, lecz kontemplacyjnych wspomnień, worem procesów psychologicznych. Prousta nie interesuje świat przedmio-y, jego zdaniem niepoznawalny, lecz rzeczywistość kreowana przez wnętrzne przeżycie. Wszystko, co go otacza, wypełnia się treścią wspomnień rzybiera kształt od nich zapożyczony. Kiedy Proust opisuje grę świateł kamiennej barierze, to stwierdza zmianę barw nie od zewnątrz, lecz zuwa ją niejako od wewnątrz, innymi słowy — transponuje optyczne wisko w sferę psychologii. Ta metoda przypomina w pewnym sensie do-adczenie liryka, z tym, że opis wskrzesza tutaj dawne przeżycia, które się ały i zatarły w pamięci. U Kafki przyroda i w ogóle świat zewnętrzny nie tematem kompozycyjnym, jego opis odrzuca zarówno epicką relację, jak yczne impresje. Autor *Procesu* pozbawia przedmioty empirycznej rzeczy-ości ich indywidualnych cech i grupuje je w logiczną jedność ustaloną em paraboli.

rancuski interpretator Kafki, Michel Carrouges [1], zwrócił uwagę na teatral-budowę jego opowiadań, na pozornie przypadkowe, lecz w gruncie rzeczy we gromadzenie detali, które tworzą sceniczną dekorację akcji. Są one jak by rekwizytami, niemymi świadkami walki, którą staczają postacie utworu. jsce akcji przypomina scenę, gdzie każdy przedmiot został tak ustawiony, widz mógł skoncentrować uwagę jedynie na aktorze. Martwe obiekty zwie-się wokoło człowieka szczelnym, monotonnym pierścieniem, który nie ma jednej luki. Stąd już nie ma ucieczki, tutaj musi do końca spełnić się los wieczy. W *Dziennikach* znajdujemy wzmiankę pochodzącą z roku 1911: dok prostej sceny, która niemo, tak jak my, oczekuje aktorów. A że będzie iała, ze swoimi trzema ścianami, z krzesłem i stołem, wystarczyć dla ystkich wydarzeń, niczego od niej nie oczekujemy, raczej z najwyższym ięciem czekamy na aktorów...". W ten sposób skomponowany jest *Wyrok, śliwy Grakchus, Przemiana* lub *Lekarz wiejski*. Oto jak Grakchus opisuje ntę łodzi, która go unosi po śmierci: „Leżę na drewnianej pryczy, mam na e — to żadna przyjemność obserwować siebie samego — brudny całun, da i włosy, siwe i czarne, są dziko pomierzwione, nogi okrywa mi jedwabna sta kobieca w kwiaty, z długimi frędzlami. U mojego wezgłowia pali się mnica. Na ścianie, naprzeciw mnie, wisi obrazek, zapewne buszmen, który uje we mnie dzidą i stara się ukryć za wspaniale pomalowaną tarczą. Na kach spotyka się niekiedy głupie obrazki, ale ten jest chyba najgłupszy. a tym moja drewniana klatka jest pusta". W opisie widać supremację ele-ntu scenicznego.

Kafki istnieją, z grubsza biorąc, dwa warianty sceniczne: pusta i przepeł-na przestrzeń. W pierwszej (powtarza się ona najczęściej) człowiek jest sa-ny i opuszczony, w drugiej uwięziony, oddany na pastwę ludzkiego tłoku. e oprawy sceniczne uwydatniają izolację postaci. Powstaje zamknięta w so-jedność, człowiek i rzecz wzajemnie się uzupełniają, przedmioty akcentują lną, zasadniczą (a nie indywidualno-psychologiczną) sytuację ludzką. Niczeu nie brak i niczego odjąć nie można, nie ma epickich ani lirycznych orna-ntów. Wyłania się surowy, jednolity świat, łączący rzeczywistość z fantazją. atr — powiada Kafka — działa najsilniej wtedy, gdy przeistacza nierealne

[1] Michel Carrouges: *Franz Kafka*. Paryż, 1948.

rzeczy w realne. Wtedy scena staje się peryskopem duszy, który oświetla r
czywistość od wewnątrz."

Na monotonnej przestrzeni ludzie zmieniają się jak gdyby w zjawy. Pos
cie Kafki to nie psychologiczne, lecz logiczne konstrukcje, ożywione ideą m
ralną, to monomani woli i konsekwencji. Tutaj następuje zagłada powieści ps
chologicznej, której kryzys jest jednym z najbardziej charakterystyczny
symptomów współczesnej literatury. Ten proces rozpoczyna się już u Prous
Autor cyklu o czasie utraconym analizuje z najwyższą precyzją przejawy ży
psychicznego, ale tam, gdzie świat przedmiotowy staje się wyrazem duchowy
przeżyć i rzeczy wypełniają się treścią, która jest odbiciem ludzkiej świad
mości, trudno mówić o psychologii w sensie tradycyjnym. „Nie zależy mu
tyle — powiada o Prouście Hauser — na charakteryzowaniu poszczególnej i
dywidualności, chociaż jest namiętnym portrecistą i karykaturzystą, ile na ar
lizie duchowego mechanizmu jako takiego. Jego dzieło jest „summą" nie tyl
w tym powszechnie znanym sensie, że zawiera ogólny obraz nowoczesnego sp
łeczeństwa, lecz także i dlatego, że odtwarza cały duchowy aparat współcz
nego człowieka, ze wszystkimi jego skłonnościami, popędami, zdolnościa
automatyzmami, racjonalizmem i irracjonalizmem." [1] O wiele dalej idzie Joy
który usiłuje w integralny sposób oddać wewnętrzne przeżycie i w tym ce
daje pełną swobodę strumieniowi świadomości, nie przepuszczając go przez fi
logiki i etyki. *Ulisses* rejestruje pogmatwany bieg skojarzeń myślowych, w kt
rych odbija się jak w zwierciadle całokształt nowoczesnej kultury europejski
Tutaj znika akcja zewnętrzna, epicka, zamiast następstwa wydarzeń autor ro
wija kolejność myśli i asocjacji, miejsce bohatera powieściowego zajmuje p
stać, która jest uniwersalnym wcieleniem ludzkiej natury. Leopold Bloo
otrzymuje podwójny przydomek: „Każdy i Nikt".

W przeciwieństwie do Joyce'a Kafka zarzuca całkowicie psychologię i prz
staje się interesować tajemnicą i dynamiką duchowych przeżyć. „Nie ma obse
wacji świata wewnętrznego — powiada autor — na podobieństwo obserwa
świata zewnętrznego. Co najmniej deskrypcyjna psychologia jest prawdop
dobnie w całości antropomorfizmem, naruszaniem granic. Wewnętrzny św
daje się przeżywać, ale nie opisywać." Kafka uśmierca „bohatera" powieś
pozbawia go indywidualnych cech zewnętrznych i wewnętrznych, wyłącza p
za nawias czasu i przestrzeni.

Nie wiemy, jak wyglądają jego postacie, nie znamy ich z charakterystyczny
rysów twarzy, z nawyku, ubioru, ich ekspresja polega co najwyżej na geści
Nic nie możemy powiedzieć o ich przeszłości, upodobaniach, temperamenta
charakterze i duchowych przeżyciach. Większość z nich to anonimowe istot
ludzie wyrwani z rodzinnego środowiska, bez określonej ojczyzny i narodow
ści, urzędnicy wciągnięci w tryby bezimiennej machiny biurokratycznej, sztu
mistrze i głodomory, których nie widzimy nawet w ich codziennym stroju. W p
rabolach i nowelach (*Głodomór*, *Pierwsze cierpienie*, *Lekarz wiejski*, *Kolon
karna*) nie znamy ich często choćby z nazwiska, trudno do nich zastosować n
wet Proustowskie słowa: „Imię jest często wszystkim, co nam z człowieka z
staje". Głodomór, stary lekarz, podróżny, oficer, człowiek ze wsi lub po pros
człowiek — oto określenia zawierające cały ich rysopis. Niekiedy nazwisko

[1] Jak wyżej.

k w *Procesie* i *Zamku* — redukuje się do jednej litery, abstrakcyjnego znaku, którym roztapia się indywidualność ludzka.

Atmosferę samotności i niepokoju potęguje do maksimum język i technika rracji. Słowa Kafki cofają się przed stanowczą decyzją, zataczając błędne ła niedomówień i aluzji. Powstaje aura tajemniczości i wieloznaczności. Tam, zie autor wyjawia mniej, aniżeli można i należy się spodziewać, wzrasta intetualne napięcie fabuły. Każde słowo otwiera pole dla domysłów, wyłania możliwość różnorakich interpretacji. Język tworzy pewnego rodzaju szyfr. dziwia nas paradoks językowy, zmiana konwencjonalnej funkcji słowa. Kafka ierza, jako się rzekło, do zespolenia pojęcia ze słowem, do osiągnięcia absotnej precyzji, do korelacji obrazu ze słowem. I oto precyzja ta dąży do wieznaczności, niepewności. Pisarz chce wypowiedzieć ostateczną prawdę i szuka a niej najodpowiedniejszego, najbardziej przejrzystego słowa. Ale prawda e da się wypowiedzieć, ucieka przed słowem, skrywa przed nim swoją tajemcę. Klarowność języka i jasność wypowiedzi uwidoczniają potęgę tego, co st niewypowiedzialne. Słowo zakreśla granice wokoło tego, co nie ma granic. dyby język utracił precyzję i zatarł kontury pojęć, nieuchwytność prawdy nie ojawiłaby się z taką siłą.

Niekiedy zarzucano Kafce, że lekceważył estetyczną problematykę języka. .e może być większego nieporozumienia w ocenie tego pisarza, jednego z najrażliwszych i największych stylistów naszego stulecia. Wspominaliśmy już ikakrotnie o znaczeniu, jakie autor do tej sprawy przywiązywał. „Coś tylko owiedzieć — utrzymywał Kafka — to za mało. Trzeba przeżywać sprawy. zyk jest istotnym środkiem, czymś żywym, medium. Ale nie wolno traktoać go jak narzędzia, lecz trzeba go też przeżyć, przecierpieć. Język jest wieczą kochanką." Kafka odrzuca świadomie wszystkie konwencje dotychczasowej rozy, jej technikę słowną i leksyczny układ. W przewrocie, którego pisarz doonał w zakresie stylu, starły się ze sobą dwie przeciwstawne potęgi. Inspiracją go obrazów jest wizja, wewnętrzne wzruszenie, płomień wydobywający się najgłębszych, najbardziej ukrytych pokładów wyobraźni. Przyoblekając wizje słowną szatę, autor o p o w i a d a ł s i e b i e, wyjawiał tajemnicę marzenia, której zbliżała go chwila emocji. Sam proces pisania, wcielania snu w słowo, legał na skrajnej dezindywidualizacji przeżycia. Kafka nie chce w y p o i a d a ć s i e b i e, lecz pragnie przekazać czytelnikowi ogólną prawdę, chce niknąć z utworu, zatrzeć po sobie wszelki ślad. „Jestem szary — mówił o soe — jak popiół. Jestem kawką, która pragnie zniknąć pomiędzy kamieniai." Jeśli przenosił do swoich utworów szczegóły z własnego życia, to tylko tym celu, by podkreślić swoje pobratymstwo z postaciami i tym sposobem znaczyć, że każdy — a więc przede wszystkim on sam — musi wziąć na swo barki odpowiedzialność za wszystkich ludzi. Wysiłek stylistyczny Kafki ąży przeto do zobiektywizowania wzruszenia, do uogólnienia osobistego przecia, do zatarcia intymnego zabarwienia. Słowa ustawicznie tłumią emocję. tąd owa surowość, chłód, opanowanie, antyromantyczna trzeźwość języka. braz zrodzony ze wzruszenia przekształca się w logiczny znak.

Utwory Kafki opowiadają o jego dramacie, ale nie w sensie autobiograficzym. Są tylko uogólnieniem doświadczeń pisarza, który wykracza daleko poza sobiste przeżycie. Środki narracji stwarzają duży dystans pomiędzy autorem jego opowieścią. Pisarz osiąga to za pomocą trzeźwej, spokojnej, chłodnej re-

lacji, która nie ulega kapryśnym zmianom nastroju. Nie uzasadnia wydarze nie komentuje, unika interpretacji, nie dopuszcza dygresji, nie wywodzi faktó z przeszłości, nie antycypuje ich dalszego przebiegu. Powstaje surowy, zwar i jednolity krąg wydarzeń. Wysiłek językowy z uporem zmierza do ukształto wania ogólnego modelu fabularnego, oddającego zasadniczy dramat postac Nie ma refleksji o ich działaniu, myślach i uczuciach. „Istnieje tylko bie wydarzeń — stwierdza trafnie Beissner — które się same opowiadają: sta u czytelnika uczucie nieuchronności wypadków, magicznego zespolenia z p zornie absurdalnym wydarzeniem, stąd często powtarzające się wrażenie, ja gdyby nam dech zapierało. Kafka przemienia, jeśli to dobrze pojmujemy, ni tylko siebie, ale i czytelnika w główną postać. Ani na chwilę nie opuszcza orbit wydarzeń, które orientują się na wewnętrzną sytuację duchową głównej po staci i na uogólnienie tej sytuacji; nie wypuszcza z tej orbity i czytelnika."

Język Kafki nienawidzi zdobnictwa, autor daje pierwszeństwo logicznym el mentom mowy, przed jej pierwiastkami uczuciowymi. W doborze słów odczu wamy napięcie woli graniczące z opętaniem, monomanią. Pisarz świadomie za ciera indywidualny połysk mowy, eliminuje specyfikę języka wynikającą z ró nicy środowisk, zawodu, inteligencji, wieku i wykształcenia. Wszystkie postac mówią jednakowo, albowiem zostały powołane do życia nie jako indywidu rozpoznawalne według osobistych, tylko im właściwych cech; autora interesu jedynie ich ogólna postawa wobec zła, którym jest nasze życie. Styl Kafki n zna i nie uznaje miękkiej barwności słów, wyrzeka się opisowości, unika oc twarzania różnorodności życia, która odwraca uwagę od walki o przebudow świata, uwodzi myśl i osłabia energię. „Życie — powiada pisarz — jest usta wicznym odwracaniem uwagi i nie pozwala nawet zastanowić się, od czeg ono tę uwagę odwraca."

Tak więc elementy przestrzeni, atmosfera fabuły, postacie i język jednocz się w całość. Fabularny model przypomina lodowaty kryształ o surowych i pro stych liniach, bez szczelin i nierówności. Wszystko jest tutaj obliczone na jedn i tę samą s y t u a c j ę z a s a d n i c z ą ludzkiego istnienia, powtarzającą s w różnych odmianach, ale niezmienną w swojej istocie. Wielobarwnej i wielo stronnej rzeczywistości przeciwstawia się świat bezbrzeżnej samotności, wysp ciszy, chłodu i udręki pośród morza zniszczenia, które zalewa nasze życie.

## IV

## PUNKT ARCHIMEDESOWY

Główną rolę w poglądach Kafki gra motyw negacji. Jest ona formą bunt przeciwko światu i zarazem narzędziem poznania prawdy.

Parabola *Przed prawem* demonstruje typową dla Kafki sytuację fabu larną. Do odźwiernego pilnującego wejścia do prawa zgłasza się człowiek z wsi i prosi, aby go wpuścił do sali, w której mieści się prawo. Odźwierny ni spełnia tego życzenia, ale nie odbiera przybyszowi nadziei, że może kiedy będzie mógł przekroczyć próg tajemniczej komnaty. Człowiek ze wsi przez cał życie stoi przed rozchylonymi drzwiami, ani na chwilę nie schodzi z posterun

[1] Friedrich Beissner: *Der Erzähler Franz Kafka*. Stuttgart, 1952 r.

, czekając, aż zostanie wpuszczony do prawa. Od tej męki zwalnia go do-
ero śmierć.

Człowiek ze wsi ani razu nie powraca myślą do dawnych lat, nie wspomina,
ąd pochodzi i co przedtem robił, tak jak gdyby jego życie rozpoczęło się od
wili przybycia do prawa. Przeszłość rozpływa się w pustce, którą wypełnia
lko on, odźwierny i światło bijące przez rozchylone drzwi. Przybysz wyrzeka
dawnego istnienia i żyje tylko myślą o prawie. Tutaj, na granicy pomiędzy
wą a starą prawdą, musi zapomnieć o wszystkim, co było, zaprzeczyć sobie
wojej przeszłości. „Trzeba odrzucić życie — powiada Kafka — aby je zdo-
ć." Dotychczasowy świat naszych myśli i działań musi obrócić się w niwecz,
dopiero z pustki wyłoni się nowa treść. Absolutna negacja prowadzi do praw-
przez „lód i mgłę północy".

Pulsującej życiem, niezmierzonej przestrzeni ziemskiej pisarz przeciwstawia
stkę, minimum obszaru (klatkę głodomora, trapez akrobaty, podziemne
ronienie kreta, miejsce przed drzwiami prowadzącymi do prawa), w którym
ledwie mieści się człowiek. „Na początku życia dwa zadania: coraz bardziej
ężaj swoje koło i wciąż na nowo sprawdzaj, czy nie ukrywasz się poza tym
łem."

Absolutna negacja umożliwia — tutaj docieramy do sedna nauki Franza Kaf-
— osiągnięcie owego zerowego punktu, owej granicy, gdzie z agonii starego
iata rodzi się nowy. Autor *Przemiany* nie łączy przeciwieństw, nie godzi tezy
ntytezy w Heglowską syntezę. Jego prawda wyłania się z całkowitej zagłady,
bezwzględnego zaprzeczenia. W paralipomenach do aforyzmów *On* pisarz
rmułuje: „On znalazł punkt archimedesowy, ale zwrócił
przeciwko sobie, widocznie mógł go odnaleźć tylko
od tym warunkiem". Autor mówi o punkcie, z którego można
dźwignąć świat z posad. Z tego punktu życie już nie wydaje się takim, jakim
widzi człowiek przebywający w jego dawnej sferze. W różnych miejscach
*ienników* jest mowa o człowieku, który opuścił „koło", wyszedł „z prądu cza-
w" itp. Punkt archimedesowy to najodleglejszy od przeszłości punkt, w któ-
m człowiek całkowicie się zmienia i odradza, to punkt krańcowej negacji,
zie przeczenie przechodzi w twierdzenie i rodzi się nowa, pozytywna treść
cia.

Kafka, chcąc wyzwolić człowieka z pomocą negacji, obala prawa rządzące
tem, redukuje przestrzeń i niszczy siły witalne naszego istnienia. Stąd często
wtarzające się obrazy głodu, który zaprzecza codziennej „sytości". Nie chodzi
oczywiście o stan ascezy, lecz o negację tych sił, które nas łączą z konwencją
cia. W *Badaniach psa* czytamy: „Głodowanie uważam jeszcze dzisiaj za osta-
czny i najskuteczniejszy środek moich badań. Droga prowadzi przez głodo-
anie, to, co największe, można osiągnąć tylko największym wysiłkiem woli,
ile w ogóle jest osiągalne, a tym największym wysiłkiem jest dla nas głodo-
anie". Ten sam motyw dominuje w noweli *Głodomór*. „Dlaczego — skarży się
odomór — chciano go ograbić ze sławy, przeszkodzić w dalszym głodowaniu,
pobiec, by nie tylko został największym głodomorem wszystkich czasów, któ-
m zresztą zapewne już był, ale by i sam siebie prześcignął w niepojętej
rost mierze, albowiem jego zdolność do głodowania, jak czuł, nie miała już
anic."

Trzeba się zatem wyrzec wszystkiego, czym żyliśmy dotychczas. Najdrobniej-

szy szczegół przeszłości zawadza, piórko nabiera wagi ołowianej kuli, pył urasta do rozmiarów niebotycznej góry. „O ile dotychczas — czytamy w *Dzie nikach* — cała nasza osobowość była skierowana na pracę naszych rąk, na co nasze oczy dostrzegały, co uszy słyszały, na kroki naszych nóg, to zwracan się nagle w przeciwnym kierunku, jak chorągiewka w górach." Na tym pole sens ekwilibrystyki akrobaty, który zawisa na trapezie, w próżni. Pomięd nim a niebem ciągnie się wolna przestrzeń, od ziemi dzieli go tylko siatka. K rozpoczyna walkę o prawdę życia, musi przejść przez pustkowie. „Ten czł wiek — powiada Kafka — jest poza naszym narodem, poza naszą ludzkośc ustawicznie wygłodzony, do niego należy chwila, wciąż trwająca chwila mę po której nie następuje nawet przebłysk wytchnienia, ona ma zawsze tyl jedno: swoje cierpienie, a w całym obszarze świata nie ma drugiego cierpien które by mogło służyć za lekarstwo; ma tylko tyle ziemi, ile potrzeba je dwóm stopom, tyle tylko oparcia, ile uchwycą jego dwie ręce, a zatem r o wiele mniej od akrobaty z varieté, któremu na dole rozciągnięto siatkę bezp czeństwa."

W poszukiwaniu punktu archimedesowego pisarz unieważnia nie tylko pr wo przestrzeni, ale i czasu. Modyfikacje te są fragmentem reform, który uległ czas powieściowy w naszym stuleciu. Od Prousta, Kafki i Joyce'a p cząwszy coraz gwałtowniej zmienia się następstwo czasu i rozpada ciągłość w darzeń. Ten proces odbija niewątpliwie sposób odczuwania przestrzeni i cza w nowoczesnym społeczeństwie.

Przekształcenie wrażliwości przestrzenno-czasowej współczesnego człowie pozostaje w związku — z grubsza biorąc — z przemianami społecznymi, z ro wojem wiedzy technicznej i z odkryciami psychologii. Coraz większy rozro funkcji państwa i instytucji społecznych ogranicza coraz bardziej zakres „pr watnego" życia jednostki. W ustroju totalnym, który przyniosło nam dwudzi ste stulecie, przemoc miażdżąca brutalnie indywidualność ludzką potęguje t dalece uczucie samotności i tragizmu jednostki, że szuka ona schronienia prz rzeczywistością, ucieczki przed czasem historycznym. W dodatku technika z j dnej strony nieprawdopodobnie skraca czas i przestrzeń (lotnictwo, ostatn energia atomowa), z drugiej zaś umożliwia równoczesność przeżywania wyd rzeń dziejących się we wszystkich punktach ziemskiego globu (telefon, rad ostatnio telewizja). Wreszcie odkrycia fizyki teoretycznej relatywizują stosun czasu do przestrzeni (Einstein), a wyniki badań psychologicznych stwierdza jednoczesność odmiennych przeżyć w różnych sferach naszej psychiki (Freu

W rezultacie rozpoczyna się proces zagłady czasu panującego w powieś tradycyjnej. Akcja traci swoją ciągłość, zmienia się chronologia wydarzeń. Cz fabuły ulega podwójnej relatywizacji: zmienia się jego stosunek do czasu m tematycznego, a także stosunek do przestrzeni. Rozpowszechnia się symult niczna technika prowadzenia wątków oraz inwersja kolejności epizodów. Prz niesienie akcji ze sfery epickiej w sferę psychologiczną i uzależnienie jej c biegu swobodnych skojarzeń powoduje z jednej strony ogromne przesko w czasie, z drugiej jego niezwykłą intensyfikację — chwile rozrastają się w lat

Reforma czasu przeprowadzona przez Kafkę różni się w znacznej mierze z równo od rozwiązań Prousta, jak i Joyce'a. U Prousta czas po raz pierwszy tra swoje tradycyjne cechy: ciągłość i nieodwracalność. Proza dziewiętnastowiec na otaczała każde wydarzenie wyraźną granicą czasu, opis polegał tu na anal

jednorazowego i nigdy nie powracającego epizodu lub przeżycia. Czas kla-
znej powieści niszczył nie tylko substancję materialną życia, lecz także jego
howe treści, zastępując mijające formy wciąż nowymi. Tę zasadę poddał
izji Bergson, który powstrzymał strumień przemijania przy pomocy pamię-
ontemplacyjnej, mającej, jego zdaniem, moc przywracania do życia przeszło-
Proust modyfikując z lekka tezę Bergosona również wyznaczył decydującą
ę pamięci spontanicznej (w przeciwieństwie do pamięci mechanicznej, reje-
ującej fakty wedle dat — *mémoire)* przypisując jej siłę wskrzeszania minio-
h wydarzeń w ich pierwotnej świeżości. Wspomnienie, pamięć nieweczą —
dług Prousta — nieodwracalność czasu, oddają nam z powrotem przeszłość,
ra ponownie staje się teraźniejszością.
Tak więc życie ludzkie wypełnia się u Prousta treścią wspomnienia, które
raca nam utracone przeżycia. Prawdziwym rajem jest raj utracony, praw-
wym czasem czas miniony, który trzeba odnaleźć w pamięci. Kontemplacja,
pomnienie, sztuka — oto jedyne formy istotnego doznania świata. Czas Prou-
nie jest czasem matematycznym, lecz psychologiczną rzeczywistością,
kcją przypominania, toteż pisarz nie mierzy go miesiącami i latami, lecz
dług następstwa wspomnień, nieoczekiwanych przypływów inspiracji. Prze-
ia i wydarzenia łączą się tedy ze sobą nie według sąsiedztwa w czasie, lecz
zasadzie nie dającej się przewidzieć kolejności wrażeń. Dwa epizody, pomię-
którymi upłynęło dwadzieścia lat, są sobie bliższe niż wydarzenia rozdzie-
e dwiema godzinami.
oyce komprymuje do ostatecznych granic ekstensywny czas tradycyjnej po-
ści i przekształca go w *Ulissesie* w czas intensywny, obejmujący kilkanaście
dzin. Pewnego „przypadkowego" dnia, 16 lipca 1904 roku, zegar wydzwania
upulatnie godziny i równocześnie mijają wieki w psychicznym wszechświecie.
natem powieści nie jest już jednorazowe wydarzenie, ograniczone w czasie
przestrzeni, lecz duchowe przeżycie, którego uniwersalna symbolika obej-
je „wszystkich żywych i umarłych". Tendencja do jak najbardziej bezpo-
dniego zobrazowania tego przeżycia jest tak silna, że niszczy wszystkie gra-
e czasu. Skojarzenia, w których świadoma myśl łączy się z prądem podświa-
ności, wyzwolone z więzów konwencji, obyczaju i logiki — mkną bezładnie
orbicie czasu. Wyobraźnia, korzystając z absolutnej swobody, przeskakuje
eraźniejszości w przeszłość, po chwili wybiega w przyszłość — czas prze-
tałca się w amorficzną substancję zmieniającą kształt w zależności od aktu-
ego przeżycia. Obrazy, myśli, wrażenia i pomysły żyją obok siebie równo-
śnie, chociaż czasy, z których pochodzą, są najrozmaitsze i niekiedy bardzo
siebie odległe. Proust oddycha tylko przeszłością, natomiast Joyce łączy to,
się stało, co się dzieje i stanie, w jednoczesność. Chronologiczne spoiwo czasu
krusza się i jego cząstki, niby wyzwolone atomy, tworzą nowe układy.
„Duchowe trzęsienie ziemi" — jak powiada Valéry Larbaud — wyrzuca na
ierzchnię lawę skojarzeń, które w powieści Joyce'a zmieniają nie tylko
ychczasowe wyobrażenia o czasie, lecz także stosunek czasu do przestrzeni,
wieka do przyrody, granicę pomiędzy życiem a śmiercią. Ów relatywizm
hodzi do zenitu w scenie nowoczesnej Walpurgi (dziejącej się w domu pu-
cznym), gdzie martwe przedmioty nabierają życia i przemawiają ludzkim
ykiem, zwierzęta przekształcają się w ludzkie istoty, a kobiece postacie
męskie.

Jeśli u Prousta wskazówki zegara, poruszane sprężyną pamięci, cofają s wstecz, u Joyce'a zaś, miotane siłą skojarzeń, krążą jak opętane w różny kierunkach, to u Kafki zatrzymują się w miejscu.

W punkcie archimedesowym, a więc w pustce, która ma pochłonąć wszystk co człowiek dotychczas przeżył, przestrzeń i czas kurczą się do minimum. Tut człowiek może „zrobić się nieskończenie małym", tutaj potrafi „zrozumi szczęście, że grunt, na którym stoisz, nie może być większy od dwóch stó które go pokrywają". Absolutna negacja pozwala człowiekowi wymazać z p mięci przeszłość i teraźniejszość, które wcielają się w jedną przelotną chwil O ile Proust walczy o czas, o tyle Kafka walczy przeciwko czasowi. Prou chce z pomocą pamięci odzyskać przeszłość, Kafka pragnie ją unicestwi Tam działa mechanizm przypominania, tutaj mechanizm negacji, zap minania. W paraboli *Najbliższa wieś* stary człowiek powiada: „Życie je zdumiewająco krótkie. Teraz tak kurczy się w moim wspomnieniu, iż na prz kład nie pojmuję, jak młody człowiek może się zdecydować na konną przejażd kę do najbliższej wsi, nie bojąc się — pomijam już nieszczęśliwe wypadki - że na taką jazdę nie wystarczy mu nawet zwykłe, szczęśliwie płynące życie Nie ma we wspomnieniu Kafki — jak u Prousta — bogactwa dawnych prz żyć, żywej i rozległej przestrzeni wypełnionej tysiącem przedmiotów, w któryc zastyga przemijający czas. Człowiek Kafki żyje zawsze chwilą, nie ma prz szłości ani teraźniejszości. Czas, jak pisze Martini, „jest widoczny jako punk a nie jako ciągłość" [1], innymi słowy narracja opuszcza nie tylko sferę epickic szczegółów przestrzennych, lecz także wymyka się z orbity czasu, jest całkow cie ahistoryczna, wszystko, o czym relacjonuje, dzieje się poza przestrzen i czasem, w absolutnej pustce, która prowadzi do punktu archimedesoweg „Historia ludzkości — czytamy — jest sekundą pomiędzy dwoma krokami w drowcy."

Autor uzależnia możliwość dotarcia do punktu archimedesowego od kard nalnej przesłanki: trzeba go „wykorzystać przeciwko sobie samemu". Człowie poszukujący prawdy stoi sam sobie na przeszkodzie, musi tedy zaprzeczyć s bie, musi się przekreślić. Tylko samozagłada prowadzi do ziemi obiecane „Niechaj codziennie — mówi Kafka — jeden przynajmniej wiersz zwróci s przeciwko mnie, tak jak się teraz zwraca lunety przeciwko komecie." Jak z te zdania i z ducha całej twórczości Kafki wynika, nie należy samozagłady po mować w sensie fizycznego samounicestwienia człowieka. Chodzi tu o opus czenie sfery dotychczasowego myślenia i postępowania, inaczej mówiąc, o ó decydujący moment samozapomnienia, który otwiera drogę do prawdy.

Kafka nie wyobraża sobie punktu archimedesowego poza zmysłowym świ tem, jego formuła nie ma charakteru transcendentnego. Ów punkt należy po mować jako granicę, poza którą człowiek patrzy na swoje dotychczasowe życ jako na coś obcego i całkowicie przezwyciężonego. Przekracza ją wtedy, g udaje mu się wyjść z kręgu codzienności, a więc w chwili ostatecznego wyrz czenia się tego, czym był dotychczas. Punkt archimedesowy znajduje się prz to jeszcze w czasowo-przestrzennym świecie, ale już nie podlega jego prawo istnieje tedy zarazem w nim i poza nim. Na tym polega „chęć osiągnięcia t kiego punktu widzenia na życie... w którym życie zachowuje wprawdzie sw

[1] Fritz Martini: *Das Wagnis der Sprache*. Stuttgart, 1954 r.

turalny i ociężały rytm opadania i wznoszenia się, ale równocześnie objawia z nie mniejszą wyrazistością jako nicość, jako sen, jako powiew". Oto klucz paradoksalnej fabuły i sytuacji wielu nowel i trzech powieści. Postacie Kafki racają się w świecie realnych szczegółów, ale są równocześnie poza biegiem asu i poza normalnym układem przestrzennym. Żyją trwającą wciąż chwilą — sarz określa ją mianem: *der fortgesetzte Augenblick* — mają swoje miejsce rzeczywistości i są w niej, jak geometra K. z *Zamku*, nieobecne, przebywają oza prawem", poza powszechnymi nakazami społecznymi, którym ludzie zwyczaj ulegają.

Beletrystyczne utwory Kafki rozpoczynają się z reguły owym momentem zebudzenia się, opamiętania — w chwili, kiedy raptownie rozluźnia się ęź łącząca człowieka z jego przeszłością i dawnym trybem życia. W pierwym rozdziale *Procesu* Józef K. zostaje zaaresztowany z rana, kiedy budzi się snu: „Zostałem znienacka napadnięty — medytuje — oto wszystko. Gdybym raz po przebudzeniu się wstał... Ale człowiek tak mało jest przygotowany na co się może zdarzyć. W banku na przykład jestem przygotowany, wykluczoe, aby mogło mnie tam spotkać coś podobnego". W *Zamku* geometra od razu kracza w obcy mu świat. Wioskę, do której przybywa, otacza ciemność i mgła, którą kryje się nowe i nieznane życie. Opowiadanie *Przemiana* rozpoczyna od słów: „Kiedy Gregor Samsa ocknął się pewnego rana z niespokojnych ów, spostrzegł, że przemienił się w łóżku w ogromnego robaka". Odtąd Samsa dzie żył w samotności i poniżeniu, ale wolny od codziennych powinności, zwłaszcza od obowiązków komiwojażera, które mu były nienawistne.

Autor na samym początku wyprowadza swoje postacie z otoczenia, w któm wyrosły i działały ulegając jego prawom i moralnym nakazom. Potem zwija akcję w ten sposób, że mnoży epizody pozbawione epickiej różnorodści, monotonne i dające się w nieskończoność reprodukować. Fabuła Kafki kceważy klasyczną budowę prozy. Zakończenia powieści i wielu nowel — jenie *Ameryka* jest pod tym względem wyjątkiem — również nie odpowiadają ymogom tradycyjnej techniki. Śmierć Józefa K. nie jest właściwie powieowym finałem, w którym zazwyczaj klarują się zawiłości akcji. Nadal nie emy, kto prowadził proces, kto jest sędzią, o jakie przestępstwo chodzi, czy karżony był winien, na czym wina w ogóle polegała. Ostatnie słowa skazańca, óremu ukazuje się jakiś człowiek w oknie pobliskiego domu, zawierają same tania: „Kto to był? Przyjaciel? Dobry człowiek? Ktoś, kto współczuł? Ktoś, o chciał pomóc? Byłże to ktoś jeden? Czy byli to wszyscy? Byłaż jeszcze mowa pomoc? Istniały jeszcze wybiegi, o których się zapomniało?... Gdzie był dzia, którego nigdy nie widział? Gdzie był wysoki sąd, do którego nigdy nie szedł?".

Kafka uważa negację nie tylko za najskuteczniejszy oręż w walce o prawdę, cz także za jedyny sposób jej określenia i poznania. Pisarz nie definiuje gdy celu, do którego dążą jego postacie. Nie mówi nam, co się kryje za drzwiami do prawa wiodącymi, co czeka geometrę w zamku, w imię jakiego prawa ybunał *Procesu* feruje wyroki, gdzie zbłąkany Grakchus może znaleźć ocalee. W trzecim *Zeszycie* rękopisów czytamy:

Nie znam treści,
nie mam klucza,

nie wierzę pogłoskom,
wszystko jest zrozumiałe,
gdyż sam tym jestem.

Kafka często daje do zrozumienia, że nie zna treści prawdy, która w nim żyje. „Nie każdy — powiada — może dostrzec prawdę, ale każdy może nią być." Próby pozytywnego określenia Kafkowskiej prawdy są ryzykowne i najczęściej toną w powodzi hipotez. Krytyczne prace o autorze *Wyroku* roją się od nieprawdopodobnie sprzecznych komentarzy. Jedni interpretatorzy wywodzą z jego dzieł uogólnienia natury metafizycznej lub mistycznej, inni przywołują na pomoc psychoanalizę, inni znowu wyręczają się spekulacjami filozoficznymi.

Wspominam tu przykładowo o kilku próbach interpretacji dzieł Kafki. Schoeps usiłuje wtłoczyć jego twórczość w system teologiczny [1], Starobinski chce wyjaśnić ją tylko motywami żydowskimi [2], Brod robi z Kafki syjonistę i mistyka [3], Mühlberger widzi w nim poszukiwacza Boga [4], Rochefort buntownika przeciwko Bogu [5]. Paraboliczna forma dzieł Kafki stwarza wiele możliwości interpretacyjnych, ale też i wiele niebezpieczeństw grożących wypaczeniem intencji autora. Najsłuszniejsza więc, jak się wydaje, jest ta metoda, która trzyma się ściśle tekstu i opiera na analizie fenomenu literackiego.

Z tekstów Kafki wynika, że prawda, wolność, prawo, o których jest mowa w jego dziełach, manifestują się tylko w sposób negatywny. Bohater *Głodomora* łaknący „innej", lepszej od „ziemskiego" pokarmu strawy, objawia swoją decyzję jedynie w formie przeczenia, demonstrując z niesamowitą konsekwencją bezwzględny głód, odrazę do wszelkiego jedzenia. Na czym polega wolność? Oto odpowiedź: „Jeśli go jednak kto zapyta, czego właściwie chce, nie może odpowiedzieć, albowiem nie ma — to jeden z najsilniejszych jego dowodów — żadnego wyobrażenia o wolności". Jakie jest prawo, które pogwałcił Józef K.? W szkicu *W kwestii prawa* pisarz powiada, że prawo zostało oddane w ręce tych, co stoją „poza prawem", że oni właśnie są „jedynym prawem". Innymi słowy, prawo dostępne jest tylko tym, którzy mu zaprzeczyli, a więc objawia się przez negację.

Na pytanie Janoucha, co to jest prawda, autor odpowiada: „Prawdą jest to, czego każdy człowiek potrzebuje do życia i czego nie może od nikogo dostać lub kupić. Każdy człowiek musi ją wciąż w sobie tworzyć, w przeciwnym razie zginie. Prawda, być może, jest samym życiem". Porównajmy te słowa z odpowiedzią odźwiernego *(Przed prawem)* udzieloną człowiekowi ze wsi, którego zdumiewa, że tylko on jeden stoi przed drzwiami do prawa, chociaż niewątpliwie wszyscy ludzie doń dążą. „To wejście — wyznaje strażnik umierającemu przybyszowi — było tylko dla ciebie przeznaczone." Prawda, wolność, prawo — definiują się w toku walki człowieka z kłamstwem, niewolą i bezprawiem, które go otaczają. Możność poznania prawdy poczyna się wyłaniać od chwili powzięcia głęboko przeżytej decyzji wystąpienia przeciwko złu. Od tego

[1] Hans Joachim Schoeps: *Theologische Motive in der Dichtung Franz Kafkas.* W *Neue Rundschau.* Nr 62 (1951).
[2] Jean Starobinski: *Kafka et Dostoievski.* W *Cahiers du Sud.* Nr 304 (1950).
[3] Jak wyżej.
[4] Jak wyżej.
[5] Jak wyżej.

mentu rozpoczyna się droga do prawdy, długa i być może nigdy się nie kcząca. „Prawda jest niepodzielna, nie może przeto sama siebie poznać; kto e ją zgłębić, ten musi być kłamstwem." Szukanie prawdy jest więc ustaznym odrzucaniem kłamstwa, metodycznym procesem poznawczym, który madzi dowody na to, co nie jest prawdą. Inaczej mówiąc, człowiek dążący prawdy musi przejść wszystkie fazy negacji. Jako istota obdarzona zmym i darem poznawczym musi przemyśleć wszystkie możliwości życia, odcić po kolei wszystkie kłamstwa, fałszywe poglądy i myśli. Tylko w ten sób przybliży się do punktu archimedesowego.

## V

## GRZECH — WINA — ZŁO

W dziewiątym rozdziale *Procesu* Józef K. medytuje (w rozmowie z kapelam więziennym) nad sposobem wywikłania się z niewidocznej sieci sprawiewości — nad tym, „jak żyć poza procesem". „Ta możliwość — rozważa — siała istnieć." Ale wysiłki prokurenta banku są daremne, nie ma dlań naei wymknięcia się sądowi. Wyjść „poza prawo" może tylko ten, kto bierze siebie winę całego świata, kto rozpoczyna walkę o nową treść życia, o naawę wszystkich krzywd na ziemi, a więc człowiek, który zwraca przeciwko ie punkt archimedesowy. Józef K. jest przekonany, że go niesłusznie oskarno, i przypisuje winę władzom sądowym, przekupnym sędziom, wreszcie samu życiu, które wciąga ludzi w sidła zła. „Ale ja nie jestem winny — tłuczy się — to omyłka. Jak może być człowiek w ogóle winny? Przecież wszyjesteśmy tu ludźmi, jeden jak drugi." Na to duchowny odpowiada: „Tak ykli mówić winni".

Józef K. wykracza tedy przeciwko kardynalnej zasadzie Kafki: „Jesteśmy eszni nie tylko dlatego, żeśmy skosztowali z drzewa poznania, ale i z tego wodu, żeśmy jeszcze nie jedli z drzewa życia. Grzeszny jest stan, w którym znajdujemy, niezależnie od naszej winy". W tezach Kafki widać wpływ ki o grzechu pierworodnym, wedle której człowiek, którego nie oświeci ka wiary, nie ma dostępu do prawdy. Łaska nie ma jednak tutaj sensu teoicznego i nie nawiedza człowieka z nakazu mocy nadprzyrodzonej, lecz jest ocem duchowego przełomu, darem wysiłku poznawczego i konsekwentnej robaty zasady wszechwiny. Dopóki istnieje w świecie zło i kłamstwo, dopónikomu nie wolno zasłaniać się własną niewinnością, albowiem jest ona tylko dzeniem, pretekstem bezczynności — gestem Piłata. „Grzech pierworodny — wiada pisarz — stara krzywda przez człowieka wyrządzona, polega na zacie, który człowiek wytacza i którego się trzyma, że dopuszczono się wobec go grzechu pierworodnego." Grzech polega tedy na zrzucaniu winy na inch. Cała twórczość Kafki jest w gruncie rzeczy wielką parabolą o człowieku, ry sam siebie wygnał z raju i usiłuje — prawdopodobnie bezskutecznie — się z powrotem dostać. „Grzech — mówi autor do Janoucha — to cofanie przed własną misją. Niezrozumienie, niecierpliwość i niedbalstwo — to ech."

Każdy człowiek stoi, zdaniem Kafki, przed alternatywą: albo przyznać się do ny, czyli wziąć na siebie odpowiedzialność za zło, w którym się ludzkość po-

grążyła, albo wyprzeć się jej grzechów i cierpień. W pierwszym wypadku ud mu się, być może, zgłębić prawdę i znaleźć ocalenie, w drugim — czeka g nieuchronna zguba. „Możesz — czytamy — trzymać się z daleka od cierpie świata, to jest ci dozwolone i odpowiada twojej naturze, ale to powstrzymywa nie się jest może jedynym cierpieniem, którego mógłbyś uniknąć."

Jako rzecznik zasady wszechwiny Kafka odrzuca wszelkie motywacje, a prze de wszystkim psychologiczne, łagodzące odpowiedzialność za zło. „Psychologia — powiada — jest niecierpliwością. Wszystkie błędy ludzkie są niecierpliwością przedwczesnym odstąpieniem od metodyczności, pozornym uzasadnianiem po zornych rzeczy." A w innym miejscu: „Po raz ostatni psychologia!". Psycho logia determinuje nasze postępowanie i *ex post* znajduje dlań usprawiedliwie nie. „Ale to, co się stało, już się nie odstanie i może być tylko zmącone. W tym celu powstają motywacje. Cały świat jest nimi przepełniony, ba, cały widoczny świat jest może niczym innym, jak motywacją człowieka, który chciałby na chwilę odpocząć." Motywacja psychologiczna wyszukuje tedy okoliczności łago dzące, wynika z chęci zapewnienia człowiekowi poczucia pewności i bezpie czeństwa, a więc z braku cierpliwości i odwagi do ustalenia bezwzględnej od powiedzialności za zło. „Dwa są grzechy główne — konkluduje autor — z któ rych wynikają wszystkie inne: niecierpliwość i opieszałość. Przez niecierpli wość ludzie zostali przepędzeni z raju, przez opieszałość nie powracają tam. Może nawet istnieje tylko jeden grzech: niecierpliwość. Przez niecierpliwość zostali wypędzeni, przez niecierpliwość nie wracają."

Dążenie do prawdy jest przeto procesem konstytuowania się a b s o l u t n e j o d p o w i e d z i a l n o ś c i. „Jeśli zostanie na ciebie nałożona wszelka odpo wiedzialność, możesz skorzystać z chwili i zechcieć ulec odpowiedzialności, ale spróbuj to zrobić i zauważysz, że nic na ciebie nie nałożono, że ty sam jesteś tą odpowiedzialnością." Nikt nie może zwolnić człowieka od odpowiedzialności, nikt też nie może go nią obarczyć, albowiem wynika już ona z faktu jego ist nienia. *Proces* jest właśnie powieścią o człowieku, który daremnie usiłował zrzucić z siebie odpowiedzialność. Józef K. nie przyznał się do winy, nie dociekł prawa, którym powinien był i mógł być sam dla siebie. Klęska dojrzała w nim samym jeszcze przed wszczęciem postępowania sądowego. Wyrok zapada tu jeszcze przed procesem, mocą inwersji pragmatycznego i logicznego następ stwa wydarzeń. Prokurent banku sam jest przyczyną swojej katastrofy, któ rej ulega, zanim się jeszcze walka rozpoczęła. Jego wina polega na tym, że nie przyznaje się do winy. Kiedy kaci, których oskarżony prowadzi na miejsce swo jego stracenia, nie mogą się pogodzić, kto z nich ma zadać cios, Józef K. doch odzi do wniosku, „że byłoby jego obowiązkiem chwycić nóż przechodzący tak nad nim z rąk do rąk i przebić się".

Grzeszny jest jednak nie tylko oskarżony, który wypiera się winy, lecz także sędziowie sądzący ludzkie czyny i przestępstwa. Zarówno w *Procesie* jak i w *Zamku* władza — tutaj administracyjna, tam sądowa — reprezentuje ży wioł przemocy i kłamstwa. W prozie Kafki zło najczęściej konkretyzuje się w postaci aparatu biurokratycznego, który trzyma człowieka w wieczystej niewoli.

Wcale bogate doświadczenia w tym względzie przyniosła pisarzowi jego włas na praca biurowa, która udostępniła mu tajemnice zwykłej machiny urzędni czej monarchii austro-węgierskiej.

Kafka, w przeciwieństwie do Prousta, nie mógł dysponować ani swoim asem, ani swoją osobą. Na życzenie ojca rozpoczął w roku 1901 studium pra-a, do którego czuł nieukrywaną odrazę. W *Dziennikach* znajdujemy wzmiankę chodzącą z roku 1911: „Ze starego notatnika: Teraz wieczorem, po nauce wającej od szóstej rano, zauważyłem, jak moja lewa ręka już przez chwilę ejmuje z litości palce prawej dłoni". Autor przeczuwał, że jest to początek go nieszczęścia. W istocie, tytuł doktora praw — promocja odbyła się w ro- 1906 — otworzył mu bramę do piekieł, do pokoju w urzędzie. Kafka objął sadę w towarzystwie „Assicurazioni Generali", a po dwóch latach (1908 r.) zeniósł się do „Zakładu Ubezpieczeń od Wypadków dla Królestwa Czeskiego Pradze".

Praca w biurze, hierarchia urzędnicza, paragrafy, przepisy — to wszystko ło dla pisarza udręką. Kafka cierpiał z tego powodu boleśnie, nienawidził rost swego zawodu. Poza tym godziny spędzone wśród teczek i stosów aktów ęczyły go i nie zezwalały mu zająć się w pełni pracą literacką, co jeszcze rdziej zwiększało jego rozgoryczenie. Kiedy pewnego razu Pragę odwiedził eta Paul Adler i Janouch zapytał Kafkę o zawód gościa, autor *Przemiany* parł: „Nie ma żadnego. On nie ma zawodu, on ma powołanie...[1] To wolny owiek i poeta. W jego pobliżu zawsze odczuwam wyrzuty sumienia, że po-alam, by moje życie tonęło w kancelaryjnej egzystencji". Z czasem rozterka eszła w głęboki uraz: „Jest to dla mnie podwójne życie — czytamy w *Dzien-kach* — z którego istnieje tylko jedno wyjście, obłęd". Dopiero ciężkie niedo-aganie uwolniło go od biura. W 1920 roku pisarz, zaatakowany przez gruźlicę, ział urlop zdrowotny i niebawem porzucił pracę w towarzystwie ubezpieczeń. horoba przemogła wolę ojca.

Urzędnicze stanowisko Kafki było oczywiście nic nie znaczącym szczegółem mechanizmie biurokratycznym, ale długoletnie obserwacje i rozmyślania zuliły jego wrażliwość na społeczne oddziaływanie władzy i organizacji, która st jej organem wykonawczym. Ten problem, powracający często w różnych worach, przybiera u autora *Zamku* postać tragicznego dylematu. Kafka widzi biurokratyzacji naszej epoki nieodzowne następstwo historycznego rozwoju, óremu w naszej dobie towarzyszy niebywały rozrost administracyjnych funk- państwa, wywołany koniecznością ujęcia w karby bujnego życia społeczne-. Człowiek płaci jednak za to słoną cenę — cenę wolności. Aparat urzędniczy, óry sankcjonuje każdy szczegół istnienia jednostki, patronując jej od kolebki zgonu, poczyna się identyfikować z rzeczywistością społeczną, choć jest tyl- *male necessarium* zbiorowości. Prawo obiektywizujące się pozornie w biu-kracji przestaje być prawem i przeradza się w bezprawie, w narzędzie tyranii. zemoc bierze we władanie wszystkie myśli i uczynki obywateli, ujarzmia in-widualność ludzką. W *Zamku* urzędnicy Klamma tworzą „zwartą organiza-", która poniża powolnych i niszczy opornych mieszkańców wsi. Geometra K. uje się „mocno zagrożony przez urząd" broniący mu dostępu do zamku: rzędy miały zawsze za zadanie w imieniu dalekich, niewidocznych panów onić dalekich, niewidocznych spraw, podczas gdy K. walczył o coś żywego, rdzo bliskiego, walczył o swoje własne sprawy".

Biurokrata żyje, według Kafki, w sferze „mieszczańskiej nicości" *(das ver-*

[1] W języku niemieckim gra słów: *Beruf* i *Berufung*.

*bürgerlichte Nichts),* za barykadą przepisów i dokumentów, gdzie ukrywa si przed rzeczywistością. W trzecim *Zeszycie* rękopisów autor w następujący spo sób charakteryzuje biurokratyczny aparat: „Była raz społeczność łajdaków, t znaczy nie byli to łajdacy, lecz zwykli ludzie. Zawsze trzymali się razem. Jeśl na przykład jeden z nich w jakiś łajdacki sposób unieszczęśliwił kogoś obcego spoza ich społeczności — a więc znowu nie zrobił nic łajdackiego, lecz coś zwy kłego i powszedniego — i potem spowiadał się przed społecznością, to pozostal badali to, nakładali nań pokutę, przebaczali mu i tym podobnie". Po tem następuje opis pośmiertnego pochodu biurokratów, pośpieszających raźno do nieba: „Trzymali się zawsze razem, nawet po swojej śmierci ni wyrzekali się swojej spólnoty, lecz ławą wznosili się do nieba. Był t widok najczystszej niewinności dziecięcej, kiedy tak lecieli do nieba. Ale ż przed niebem wszystko rozpada się na cząstki, runęli w dół, prawdziwe blok skalne".

Kafka lękał się panicznie ślepych żywiołów machiny urzędniczej i jej za kusów absolutystycznych, przewidując, że prędzej czy później wyłoni on tyranów, „których prawo opiera się na ich osobie, a nie na myśleniu". Strac przed przemocą objawia się ze wstrząsającą ekspresją w *Kolonii karnej,* owe apokaliptycznej wizji władzy totalitarnej, która tworzy precyzyjny mechaniz do uśmiercania ludzi w obozach zagłady. „Kajdany udręczonej ludzkości – brzmi ostateczna konkluzja autora — są z papieru kancelaryjnego."

## VI

## KLĘSKA

Próba Kafki dotarcia do punktu archimedesowego zawodzi. Eksperymen wybudowania nowego świata w absolutnej pustce nie udaje się, podróż do ni cości kończy się katastrofą. Sam autor w końcu przychodzi do przekonania że podjął się misji, która jest niewykonalna i przerasta ludzkie możliwośc W styczniu 1922 roku, a więc dwa i pół roku przed swoją śmiercią, pisar notuje w *Dziennikach*: „O ile wiem, nikt jeszcze nie podjął się tak trudneg zadania. Można by rzec: to nie jest żadne zadanie, nawet zadanie niemożliw do spełnienia, nie jest to nawet sama niemożliwość, to nic, to nawet mnie niż nadzieja bezpłodnej kobiety. A przecież jest to powietrze, którym od dycham, jak długo mi jeszcze przyjdzie oddychać".

We wszystkich utworach Kafki czai się klęska. Unika jej tylko bohate pierwszej powieści, *Ameryki.* Karol Rossmann, wypędzony przez ojca, szuk przytułku w Ameryce i po wielu niepowodzeniach znajduje schronieni w „wielkim teatrze" w Oklahomie. W późniejszych nowelach i dwóch powie ściach gaśnie nadzieja. Podziemne pustkowie przynosi zgubę samotnemu kre towi, głodomór, który wyrzeka się pokarmu i odgradza od świata prętam swojej klatki, umiera z wyczerpania, zapomniany przez ludzi. Ten sam lo spotyka Gregora Samsę przemienionego w robaka. Metamorfoza, w któr szuka ucieczki przed swoim zawodem i surowym ojcem, skazuje go na sa motność, od której wybawia go śmierć.

Nieuchronność porażki manifestują powieści *Zamek* i *Proces.* Józef K. zo staje stracony dlatego, że wyrzeka się walki. Kto uznaje otaczający go ła

cia za moralny i uzasadniony, ten sam siebie skazuje na zagładę. Ale i bo-
ter *Zamku*, tak odmienny od prokurenta bankowego i bezwzględnie wierny
om Kafki, nie osiąga swojego celu. Geometra K. poddaje się nakazom ne-
cji, wypiera się przeszłości i podejmuje walkę z silnym, niedostępnym wro-
m. Prowadzi ją z najwyższym wysiłkiem woli, ale bezskutecznie, całkowicie
zradny wobec administracji zamkowej i niechęci mieszkańców wioski.
tor nie dokończył tej powieści, wiadomo tylko, że w ostatniej scenie przy-
sz miał otrzymać zezwolenie od Klamma na pozostanie we wsi. Ten doku-
nt miał go jednak zastać na łożu śmierci. Do tej chwili geometra porusza
w błędnym kole, od jednej porażki do drugiej, nieugięty, ale bezsilny.
zefa K. spotyka kara, geometrę — klęska.

Tak samo wiedzie się człowiekowi ze wsi z paraboli *Przed prawem*. Jego
ergię pochłania wieczne, beznadziejne wyczekiwanie u drzwi, które się ni-
y nie otworzą przed poszukiwaczem prawa. Gigantyczny wysiłek woli, który
przynieść ocalenie, spełza na niczym. Beznadziejność walki obrazuje naj-
sadniej parabola *Posłanie cesarza*. Umierający monarcha wysyła ludziom
eść przez posłańca, który nigdy do nich nie dotrze. „...Jakżeż (posłaniec) da-
mnie się trudzi: wciąż jeszcze przedziera się przez komnaty wewnętrznego
łacu; nigdy ich nie przekroczy; a gdyby mu się to udało, nic by na tym
zyskał; musiałby pokonać przestrzeń schodów; a gdyby mu się to udało,
by na tym nie zyskał; musiałby przemierzyć dziedzińce; a za dziedzińcami
i drugi, zewnętrzny pałac; i znowu schody i dziedzińce; i znowu pałac;
ak dalej przez tysiąclecia..."

Bunt przeciwko kłamstwu jest tedy konieczny i zarazem daremny. „Im
ęcej koni zaprzęgasz — czytamy — tym szybciej to idzie, ale nie wyrywanie
oku z fundamentu, co jest rzeczą niemożliwą, tylko strzępienie się rzemieni,
więc daremna jazda." Tym sposobem postacie Kafki wplątują się w sieć
radoksu: obierając jedyną drogę, która prowadzi do celu, coraz bardziej się
niego oddalają. Przypomina ona „drogę jesienną: ledwo się ją zamiecie,
owu pokrywa się suchymi liśćmi".

Absolutna negacja jest niebezpiecznym i niszczącym żywiołem, który obraca
nie tylko przeciwko postaciom Kafki, ale i przeciw samemu pisarzowi,
d czym ubolewa on często w *Dziennikach*. „Jestem jakby z kamienia —
arży się autor — jak mój własny nagrobek, tutaj nie ma szczeliny dla
ątpienia lub wiary, dla miłości lub odrazy, dla odwagi lub strachu w szcze-
lności lub w ogólności, żyje tylko niepewna nadzieja, ale nie bardziej niż
pis na nagrobku." W samotności lęgnie się oschłość i obojętność serca, co
st powodem wielu samooskarżeń Kafki. „Musiałbym — wyznaje — rok
ukać, by znaleźć w sobie prawdziwe uczucie." A w innym miejscu: „W przej-
owym czasie, którym jest dla mnie ostatni tydzień, a co najmniej jeszcze ta
wila, ogarnia mnie często smutne, ale spokojne zdumienie nad moją nie-
ułością. Jestem od wszystkiego oddzielony pustą przestrzenią i nawet nie
silam się, by ją ograniczyć". U schyłku swojego życia Kafka broni się
paczliwie przed wygnaniem z ludzkiej spólnoty i zanikiem uczuć: „Lu-
kochających, ale nie mogę kochać, jestem za daleko, jestem wysied-
ny...".

Niszczycielskie działanie negacji i samotności, które niweczy łączność ze
iatem i z ludźmi, ogarnia wreszcie osobowość pisarza. Rozpoczyna się „sy-

stematyczna zagłada" indywidualności Kafki, szczególnie intensywna w ostat tnich latach jego życia, podsycana ogólną depresją i nieuleczalną chorob „Nie sądzę — zwierza się autor — by istnieli ludzie o wewnętrznej sytuac podobnej do mojej, mogę wprawdzie wyobrazić sobie takich ludzi, ale b wokoło ich głowy krążył tajemniczy kruk, tak jak nad moją, tego nawet ni mogę sobie wyobrazić. Zdumiewająca jest systematyczna zagłada mojej własne osobowości w ciągu lat, było to jak gdyby powolne pękanie tamy, akcja pełn rozmysłu. Duch, który tego dokonał, powinien teraz święcić triumfy. Dlaczeg nie pozwala mi w tym uczestniczyć? A może jeszcze nie osiągnął w pełr swojego celu i nie może z tego powodu myśleć o niczym innym."

Francuscy komentatorzy, wśród nich głównie Maurice Blanchot [1], mówi o rozpaczy i beznadziejności, która przepełnia twórczość Franza Kafki. Mak Brod kładzie nacisk na pozytywne motywy, na kurczowe czepianie się nadzie na wiarę Kafki w dobro, na tęsknotę do miłości i prawdy, na chęć wyrwani się z samotności i zespolenia z ludzką zbiorowością. „Właśnie dlatego - pisze Brod — że zaczątki wiary zostały wymuszone na tak radykalnym scepty cyzmie, są one w swojej prawdzie, oczyszczone ostatecznym doświadczeniem nieskończenie cenne i silne." [2] Josef Mühlberger również zwraca uwagę n walkę pisarza o szczęście i radość życia: „W najgłębszej swojej istocie tęsknot jego zranionego życia zwraca się ku temu, co radosne, dobre i zdrowe. O trwa przy swoim »rozpaczliwym pragnieniu szczęścia«".[3] Argumenty jedne i drugiej strony można mnożyć.

Wyławianie ciemnych lub jasnych plam na freskach Kafki nie ma jedna istotnego znaczenia. Problem jego twórczości nie mieści się w alternatywie nadzieja — rozczarowanie. Kafka koncentruje całą uwagę przede wszystkim na dążeniu, n a s a m e j w a l c e, bez względu na to, czy zakończy si ona zwycięstwem, czy niepowodzeniem. W jego systemie myślowym, dosy niejednolitym i z punktu widzenia filozoficznego chaotycznym, stanowczą rol odgrywa moment wyboru, decyzji i bezwzględne poddanie się jej konsekwen cjom. Odrzucając wszelkie motywacje natury społecznej i psychologiczne, pisarz przyznaje człowiekowi bezwzględną swobodę wybierania pomiędzy do brem i złem oraz możność kształtowania życia według swojej woli. Ta wolun tarystyczna teza jest podstawą doktryny Kafki i jego nauki o punkcie archi medesowym. W *Rozważaniach o grzechu, cierpieniu, nadziei i prawdziwej dro dze* autor formułuje ją następująco:

Człowiek ma wolną wolę, i to w trójnasób:

Po pierwsze był wolny, kiedy chciał tego życia; teraz nie może już go cofnąć albowiem nie jest już tym, który go wtedy chciał; jest nim o tyle, iż żyjąc spełni jego ówczesną wolę.

Po drugie jest wolny mogąc wybierać tryb i drogę tego życia.

Po trzecie jest wolny, gdyż jako ten, który znowu będzie, ma swobodę przejść przez życie w dowolnych warunkach i w ten sposób może powrócić do siebie, a mia nowicie drogą, która jest wprawdzie wybieralna, ale w każdym razie tak dalec labiryntowa, że nie omija żadnego skrawka tego życia.

[1] Maurice Blanchot: *La part du feu*. Paryż, 1949.
[2] Jak wyżej.
[3] Jak wyżej.

O wszystkim rozstrzyga więc swobodna wola przekroczenia granicy, która ddziela dobro od zła. „On jest zdania — czytamy — że trzeba tylko przejść a stronę dobra i już się jest ocalonym." Postacie Kafki można w gruncie zeczy podzielić na dwie grupy: w pierwszej znajdą się ci, którzy decydują ę przejść ową granicę, w drugiej natomiast ludzie, którzy cofają się przed ym rozstrzygającym krokiem i sami gotują sobie zgubę. Tylko pierwszym rzyrzeka autor ocalenie, którego bynajmniej nie należy utożsamiać ze zwy-ięstwem. Pisarz wymaga jednak od nich bezwzględnej konsekwencji i prze-rzegania obranego kierunku, choćby nawet utracili ostatnią nadzieję dojścia o celu: „Jeśli więc wybrałeś jakąś drogę, idź nią dalej za wszelką cenę, ożesz tylko na tym zyskać, nie narazisz się na niebezpieczeństwo, u kresu, yć może, runiesz w przepaść, ale gdybyś już po pierwszych krokach za-rócił... runąłbyś na samym początku i to z wszelką pewnością".

Po czarnym oceanie, po którym płynie człowiek, migoce jedyne światełko skazujące drogę. Kafka nie wierzy w powodzenie walki, ale wierzy w samą alkę. Jest przeświadczony o konieczności walki, która — choć kończy się lęską — podtrzymuje wiarę w dobro i przywraca człowiekowi zaufanie jego siły. Według głębokiego przekonania pisarza w człowieku tli się ęsknota za prawdą, nie dająca mu spocząć i rozpalająca jego wolę walki, brew świadomości nieuchronnej porażki. Kafka określa ów ogień wewnętrz-y słowem „Niezniszczalne" (*das Unzerstörbare*), nadając temu pojęciu cha-akter społeczny, uzasadniający istnienie i rozwój ludzkiej zbiorowości. „Nie-niszczalne jest jednością. Jest nim każdy poszczególny człowiek i zarazem jest no właściwe wszystkim, stąd bezprzykładnie nierozdzielna łączność ludzi." hwila decyzji, przejścia „na stronę dobra", jest chwilą objawienia się nie-niszczalnego. „Wierzyć to znaczy: wyzwolić w sobie niezniszczalne, a raczej: yzwolić się, a raczej: być niezniszczalnym, a raczej: być." I tutaj należy się ystrzegać doktrynerskiej interpretacji tego słowa, które dziesiątki komenta-orów napełniały przeróżną treścią, lekceważąc parabolikę, świadomą wie-oznaczność prozy Kafki. „Człowiek nie może żyć — powiada autor — bez walego zaufania do czegoś niezniszczalnego w sobie, przy czym zarówno iezniszczalne jak i zaufanie mogą stale pozostawać w ukryciu przed nim. ednym z możliwych wyrazów tej skrytości jest wiara w osobistego Boga." iezniszczalne jest przeto ogólną predyspozycją moralną, która manifestuje ię w procesie konstytuowania się bezwzględnej odpowiedzialności ludzkiej, walce o nowy sens ziemskiego życia.

Wiara w niezniszczalne podtrzymuje Kafkę w dążeniu do tego, co, jak przy-naje, jest nieosiągalne. I oto klaruje się ostateczna odpowiedź na pytanie, o jest złem i grzechem. Jest nim przede wszystkim niewiara w istnienie nie-niszczalnego, niechęć przejścia na stronę dobra. Grzechem jest nie tyle czyn, e bezczynność, obojętność, uchylanie się przed dycyzją, zasłanianie się czy-ym sumieniem. „Czyste sumienie — czytamy — to zło, które jest tak zwy-ięskie, że nie uważa nawet za konieczny owego skoku z lewej strony na rawą."

Źródłem twórczości Kafki jest niepokój — nastrój w historii piśmiennictwa ie nowy — który szczególnie silnie ujarzmia literaturę naszego stulecia. wiat pędzący od jednej katastrofy wojennej do drugiej, trawiony gorączką asowych i narodowych sporów, nękany nietolerancją i masowym okrucień-

stwem — wywołuje w świadomości współczesnego pisarza przerażeni
Wzmaga się poczucie osamotnienia i beznadziejności. Szalony pęd wydarze
i przewrotów technicznych, któremu towarzyszy głęboki kryzys kultury, po
tęguje zamęt uczuć i podwaja rozterkę. Dzieła Kafki niewątpliwie przejmuj
te nastroje, ale są zarazem próbą — rzec można najintensywniejszą w nowo
czesności — przezwyciężenia dekadencji.

Kafka nie przeżywa rzeczywistości biernie, kontemplacyjnie, nie jest –
jak Proust — pisarzem rezygnacji. Nie widzi w sztuce schronienia przed roz
czarowaniem, które przynosi życie. Jego postacie nie są obserwatoram
własnych przeżyć, lecz fanatykami woli i działania, chcą przebudować świa
w duchu surowej zasady moralnej. Autor *Zamku* opiera się rozpaczliwi
samotności i zwątpieniu, wciąż szuka drogi do ludzkiej spólnoty opartej n
prawdzie i wolności. Wbrew grozie, która wieje z wielu jego utworów, Kafk
nie przejawia upodobania do choroby, śmierci i zagłady, przeciwnie, wcią
zdobywa się na maksymalny wysiłek, by powstrzymać człowieka przed
zgubą.

Próba przebudowy świata kończy się klęską, do której pisarz przyznaj
się z goryczą i z całą szczerością. Jest to jednak klęska poniesiona w wal
ce, prowadzonej z najwyższym wysiłkiem woli i poświęceniem.

*Roman Karst*

*Paweł Jasienica*

# O „HISTORII POLSKI"

## I

Wydany w tym roku pierwszy tom *Historii Polski** podzielił los wielu innych siążek: znikł, zanim krytyka zdążyła słowo o nim pisnąć, a prasa odnoować go w rubryce ostatnich nowości. Jednakże nie wolno poprzestawać a tym optymistycznym stwierdzeniu, bo doprawdy jest nad czym się zayślić.

Dla porządku stwierdźmy najpierw, że obszerne i drogie wydawnictwo charakterze podręcznikowym pobiło rekordy powieści sensacyjnych, i dopiero abierajmy się do dalszych roztrząsań.

Zaraz na początku pierwszej części *Historii* znajdziemy opracowany przez Mariana Serejskiego rozdział *Główne poglądy na dzieje Polski przedrozbiorowej*. Czytając go dowiemy się — lub przypomnimy sobie — że w latach 362—1866 Józef Szujski obdarzył społeczeństwo czterotomowymi *Dziejami olski*, a w roku 1880 wyszło tegoż autora *Historii Polski treściwie opowiedziaej ksiąg dwanaście*. W przerwie między jednym i drugim wydarzeniem edyorskim — w roku 1879 — ukazało się pierwsze wydanie słynnych *Dziejów Polki w zarysie* Michała Bobrzyńskiego, a jednocześnie dr K. Przyborowski spolczył *Geschichte Polens* gdańszczanina Ryszarda Roeppella. U samego schyłku XIX wieku, w latach 1897—1898, Władysław Smoleński ogłosił dwutomowe *Dzieje narodu polskiego*.

Nie wiem, jak szybko publiczność wykupywała wtedy poszczególne nakłady tempo musiało być chyba niezłe, skoro *Dzieje* Bobrzyńskiego ukazywały się w nowych wydaniach w latach 1879, 1881 i 1887). Wobec solidnego nasycenia rynku książki miały jednak prawo poleżeć sobie trochę na półkach sklepów. Wymieniłem zresztą tylko najważniejsze spośród opracowań całokształtu nazych dziejów. A przecież jednocześnie sypały się monografie bardziej szczegóowe i to tak świetne, jak *Sejm Czteroletni* i *Ostatnie lata Stanisława Auusta* Waleriana Kalinki, *Dzieje wewnętrzne Polski za Stanisława Augusta* adeusza Korzona, *Przewrót umysłowy w Polsce XVIII wieku* Władysława

* *Historia Polski*, opracowanie zbiorowe pod redakcją Tadeusza Manteuffla. Polska Akademia auk. Instytut Historii. Tom I — do roku 1764, pod redakcją Henryka Łowmiańskiego. Państwowe Wydawnictwo Naukowe. Warszawa 1957 r.

Smoleńskiego, pomnikowa *Genealogia Piastów* Oswalda Balzera i wiele innyc
Mieli ludzie co kupować i z czego wybierać.

Lata 1918—1920 przyniosły *Dzieje unii jagiellońskiej* Oskara Haleckieg
W latach 1923—25 Wacław Sobieski wystąpił z trzytomowymi *Dziejami Polsk*
które doprowadził do roku 1921! Później Władysław Konopczyński dał na
*Dzieje Polski nowożytnej*, Ludwik Kolanowski *Polskę Jagiellonów*, Halec
opracowanie zarysu historii kraju w *Encyklopedii nauk politycznych*, Bobrzy
ski trzeci tom swoich *Dziejów* (za który zażądano dziś ode mnie w antykwa
riacie trzystu złotych!), no i Aleksander Brückner *Dzieje kultury polskiej*, obe
nie wznawiane. Jeśli chodzi o opracowania zbiorowe, to Polska Akademi
Umiejętności wydała *Historię polityczną Polski*, profesorowie Grodeck
Zachorowski i Dąbrowski *Dzieje Polski średniowiecznej*, a poszczególne firm
edytorskie: pięciotomową *Wiedzę o Polsce*, trzytomową *Polskę, jej dzieje i ku
turę* oraz siedmiotomową *Wielką historię powszechną*, która kosztuje dziś gr
be tysiące złotych.

Wyliczanie znudziło pewnie czytelnika. Było jednak konieczne, bo ó
wspomniany przed chwilą run na obecnie wydaną *Historię* oznacza zarazer
głód i posuchę. Pierwsze z tych zjawisk cieszy. To bardzo dobrze, iż ludzie u n
pragną wiedzy o przeszłości własnej ojczyzny. Źle za to, że niedawno temu p
wien śląski robotnik mógł się odezwać z głęboką goryczą:

— Wydajcie nareszcie coś, żebyśmy nie potrzebowali uczyć się historii Po
ski od własnych dzieci.

Marian Serejski nazbyt zwięźle potraktował *Historiografię w Polsce Ludo
wej*. Wystarczyły mu niepełne dwie strony (na których zmieścił się też ustę
o współpracy z dziejopisarstwem radzieckim i krajów demokracji ludowej
Niesłusznie, moim zdaniem, pominął *Polskę Piastów, Polskę Jagiellonów* Zy
gmunta Wojciechowskiego, a zwłaszcza już *Adama Czartoryskiego* Marceleg
Handelsmana, wielkie dzieło pisane podczas wojny w okolicznościach tragicz
nych i wydane w latach 1948—1950 (tom III w kompromitującym nakładzi
sześciuset egzemplarzy).

Każdy z tomów *Historii* zawiera na końcu „wykaz ważniejszych opracowań"
dotyczących treści poszczególnych rozdziałów. Stamtąd dopiero dowie się czy
telnik, jak bogate jest nasze dziejopisarstwo — aczkolwiek „wykaz" nie je
bynajmniej pełną bibliografią przedmiotu. Dziesiątki stronic drobnego druku
setki i setki tytułów książek, rozpraw, artykułów w czasopismach! Dla niefa
chowca, pragnącego rozszerzyć swą wiedzę, „wykaz" ten będzie znakomity
przewodnikiem.

Poczucie rzeczywistości każe mi stwierdzić, że poprzednie zdanie trzeba był
właściwie napisać w trybie warunkowym.

Kilka lat temu, przebywając w Szczekocinach kieleckich, pracowałem na
życiorysem Stefana Borowskiego, czyli nad *Białym frontem*. Potrzebowałe
książek o Powstaniu Styczniowym, zwyczajnych, od dawna znanych rzeczy –
Przyborowskiego, Berga, Szelągowskiego... Liczyłem na kielecką Bibliotek
Wojewódzką, która po wojnie wzbogaciła się o księgozbiory dawnych dworó
ziemiańskich. Mniemałem, że biblioteka z Chrobrza zawierać będzie komple
dzieł dotyczących wydarzeń 1863 roku. „Marzyłem cudnie, srodze mię zbudzo
no." Gdybym pisał o tresurze konia wierzchowego...

Ostatecznie dyrekcja Biblioteki Wojewódzkiej w Kielcach bardzo uprzejmi

życzliwie sprowadzała dla mnie książki z Biblioteki Narodowej, mieszczącej ę — jak wiadomo — w Warszawie, przy ulicy Rakowieckiej.

Tak więc „wykazy" drukowane w *Historii Polski* pełnić będą przede wszyst-m rolę przewodników po dziedzinie teorii. W praktyce bowiem trudno do-owadzić niefachowców do dzieł, których wypożyczenie (nie mówiąc już o na-yciu na własność) napotyka poważne trudności. Czy wiadomo państwu, że bi-ioteka Związku Literatów w Warszawie nie posiada *Polski Jagiellonów* olankowskiego, której to książki w antykwariatach niesposób znaleźć?

Nasza polityka wydawnicza jest zjawiskiem niezmiernie oryginalnym w przyszłości historycy kultury będą ją badać jako prawdziwe *curiosum.* nie osobiście ogromnie raduje wznowienie wiekopomnej powieści Rodziewi-ówny *Między ustami i brzegiem pucharu.* Nie jest wykluczone, że kupię przeczytam, czego zaniedbałem uczynić mając lat piętnaście. Sądzę tylko, że *Kultura wieków średnich* Jana Ptaśnika na pewne względy zasługuje. Jest nie lko cenna jako studium, ale i fantastycznie ciekawa.

Niedawno temu PIW wznowił powieści Roberta Graves'a o Klaudiuszu i Mes-alinie. Kupiłem, odświeżyłem w pamięci. I od tego czasu nieustannie rozmy-am, ilu ludzi w Polsce w ogóle wie o tym, że wizerunek tegoż Klaudiusza — także Nerona, Kaliguli, Tyberiusza, Trajana, Hadriana — już kilkadziesiąt t temu świetnie wykonał Polak, Kazimierz Morawski, autor książki *Rzym, ortrety i szkice?* I że napisał on również zadziwiające głębią ujęcia dzieło *zym i narody,* którego aktualność w świecie dzisiejszym wydaje mi się wy-nie wzrastać? Wspaniała, prawdziwie europejska humanistyka, przekładana esztą na języki obce. U nas natomiast, jak się zdaje, zupełnie zapomniana.

Jedno z wydawnictw zamierza podobno uszczęśliwić nas pięciotysięcznym kładem dramatów J. O. Franciszki Urszuli z książąt Wiśniowieckich księżnej adziwiłłowej, zmarłej w roku 1753 małżonki Michała Kazimierza, zwanego Rybeńku", i macierzy Karola Stanisława, zwanego „Panie Kochanku". Jak dać, i po zgonie nie opuszcza księżnej fortuna, która wiernie służyła jej za cia. Ongi specjalny teatr w Nieświeżu, grający tylko i wyłącznie jej sztuki, dziś — kiedy ludzie zapomnieli, kto to Szajnocha i Kubala — wielotysięczne kłady.

Cóż jednak na to poradzić, że niektórzy u nas ciężko, nieuleczalnie zapadli na losne snobizmy artystowskie?

W ostatnich czasach byliśmy świadkami rozmaitych dyskusji na temat po-żenia i przyszłości literatury polskiej. Zawsze z należytym nabożeństwem ysłuchuję tych debat i jednego tylko nie potrafię pojąć, a mianowicie: w jaki osób można żądać rozkwitu powieści, dramatu i poezji, jednocześnie godząc ę milcząco na obumieranie innych gałęzi piśmiennictwa? Doświadczenie uczy, owo oddzielenie pisarstwa artystycznego od dziedzin „nieliterackich", to cał-em jałowa, a nawet bardzo szkodliwa czynność. To wcale nie przypadek, że tym samym okresie historycznym ukazała się *Placówka, Lalka, Trylogia, ad Niemnem, Dziurdziowie, Faraon, Syzyfowe prace, Popioły, Chłopi* i dzieła brzyńskiego, Szujskiego, Korzona, Kalinki, Smoleńskiego, Balzera, Pawiń-iego, Wojciechowskiego, Abrahama, Krzywickiego, Nałkowskiego. Nie przy-adek, lecz niezbity dowód, że piśmiennictwo stanowi jedność, która albo cała zkwita, albo równie wszechstronnie więdnie. Nasz wielki wiek XVI, to nie lko Kochanowski i Rej, lecz także Modrzewski, Orzechowski, Górnicki, Mie-

chowita, Kromer i inni. W dobie Oświecenie księdzu biskupowi warmińskiem oraz Niemcewiczowi godnie sekundowała Kuźnica Kołłątajowska, Staszic i Na ruszewicz. Mickiewicz i Lelewel także szli w parze.

Tylko księżna Franciszka Urszula była raczej samotna na saskim pustkowiu Toteż dotychczas uznawało się ją nie tyle za przykład polskich rekordów lite rackich, ile za dowód, że i za Augustów nie wszystko u nas obumarło. Wpraw dzie synalek pisarki podczas przedstawień wjeżdżał konno na widownie tea tralne, awanturował się i wrzeszczał, ale tym większy tytuł do chwały, że na wet w tych warunkach ci i owi dbali o rozrywki kulturalne.

We wspomnianym już rozdziale *Historii Polski* pisze Marian Serejski iż „pomimo widocznych już osiągnięć historiografia w Polsce Ludowej ni uniknęła poważnych braków, schematyzmu i dogmatyzmu, jednostronnych wy paczeń. Dokonujące się ich przezwyciężenie rokuje dopiero należyte ujęcie ca łości dziejów Polski".

Wierzę i chcę uczynić, co w mojej mocy, by dopomóc. Dlatego właśnie do magam się zmiany „polityki kulturalnej", która jak dotąd na tym polega, ż byle spróchniały ze starości i w chwili urodzenia nawet marny romans m u nas od razu dwadzieścia tysięcy nakładu, a cenne *Podstawy gospodarcze for mowania się państw słowiańskich* Henryka Łowmiańskiego — tysiąc. Domagam się też systematycznego wznawiania klasycznych pozycji naszej historiografii bo takie postępowanie tylko ułatwi pracę współczesnych dziejopisarzy, wzma gając zainteresowanie ogółu i podnosząc poziom jego wymagań.

Prace nad *Historią Polski* rozpoczęto jesienią 1952 roku. Następne lata przy niosły krajowi wiele zmian na lepsze i ta właśnie okoliczność bardzo skompli kowała zadanie grona naukowców, działających zespołowo. Pozycje „schematy zmu, dogmatyzmu i jednostronnych wypaczeń", początkowo mozolnie osłabia ne, w 1956 roku zaczęły padać jedna po drugiej. Żyło się wtedy w szalonym tempie, do którego ciężka i już na dobre rozkręcona machina produkująca *Hi storię* musiała się dostosowywać.

*Trybuna Ludu* zawiadomiła nas niedawno, jak w praktyce wygląda prac nad każdym tomem: „Zbiorowe opracowanie i ogłoszenie drukiem szczegółowego konspektu; opracowanie pierwszej wersji poszczególnych rozdziałów i przedyskutowanie ich w gronie specjalistów na podstawie powielonego tekstu wydanie drukiem makiety tomu w ograniczonym nakładzie; publiczna dyskusja nad nią w środowiskach krajowych i zagranicznych zamknięta wielką dyskusją centralną; przeredagowanie tomu w oparciu o wyniki dyskusji i wreszcie wydanie definitywne".

Zespół zrobił, co potrafił. Dokonał licznych zmian w początkowym tekście Cóż mógł jeszcze uczynić? Zaniechać pracy, czekając na stabilizację stosunków politycznych, zwlekać, pilnie słuchając, co w trawie piszczy? Byłaby to decyzja niemądra i bardzo małoduszna.

Druk *Historii* ukończono w listopadzie 1957 roku, do czytelników książka zaczęła docierać dopiero w styczniu. Ale już 17 grudnia *Polityka* przyniosła obszerny artykuł p. Józefa Sieradzkiego *Proza dla dorosłych*. Autor szydzi wyniośle:

„W poważnym dziele, będącym rezultatem zbiorowego wysiłku, może niecc przedwcześnie podjętego, lecz bardzo ambitnego w zamierzeniu, w syntezie która nosi reprezentacyjny charakter, można przeczytać, że Władysław II Wy-

niec »stał się agentem obcej interwencji«. Idzie o księcia z drugiej ćwierci wieku, o syna Bolesława Krzywoustego."

Jak można pewnie było przeczytać w „makiecie", ale w *Historii* znajdujemy e słowa: „Władysława II zwany później Wygnańcem rychło wstąpił na drogę awianą przez wielu wydziedziczonych władców, sprowadzając na kraj obcą erwencję".

Nie rozumiem tego rzucania kłód pod nogi, publicznego wytykania n a p r a - o n y c h przecie mankamentów projektu!

Nie kruszyłbym kopii o byle tuzinkowy artykuł, gdyby nie to, że wśród tych, rzy *Historii* nie widzieli i nie czytali, słyszy się czasem kąśliwe uwagi na temat. Taka nieufność na kredyt — siłą faktu podsycana przez podjazdy maitych pp. Sieradzkich — krzywdzi ludzi, którzy dokonali ciężkiej, po- ebnej i pożytecznej pracy.

Nie brakuje w niej błędów i usterek, ale wątpię, czy w skomplikowanych runkach kilku ostatnich lat można było wykonać tę rzecz dużo lepiej. Bar- prawdopodobne, że ostateczny rezultat wysiłku autorów *Historii* stoi blisko żliwego do osiągnięcia maksimum.

społeczeństwo otrzymało książkę, która zawiera ogromną ilość wiedzy o fak- h, dostarcza bogatej i wcale wszechstronnej informacji. *Historia* kładzie sil- nacisk na zaniedbywane u nas dawniej dzieje gospodarki oraz kultury ma- ialnej.

Bronię *Historii*, wysławiam prawie jej twórców, zamierzając właśnie zabrać do kłótni z nimi. Ale nie poczuwam się do dwulicowości czy popadania sprzeczność. Nie wyobrażam sobie większego nieszczęścia dla kultury niż niechanie sporów na temat dziejów narodu. Bo taka święta zgoda dowodziła- niezbicie, że własna przeszłość przestała nas obchodzić.

Podczas dyskusji nad „makietą" dzieła zabierał głos za granicą profesor Sta- ław Kościałkowski. Każdy czytelnik jego obszernej recenzji musiał dojść do iosku, że autorowi jej prawdziwie leży na sercu, by opracowywana w kraju ążka wypadła jak najlepiej.

II

Składający się z dwóch części pierwszy tom *Historii* już wyszedł. Pozostałe zymamy w przyszłości, ale już teraz wiemy, jak podzielono nasze dzieje. więc:

Tom I przedstawia czasy od pojawienia się człowieka na naszych ziemiach aż elekcji Stanisława Augusta na króla.

Tom II obejmuje ostatnie trzydzieści jeden lat bytu Polski niepodległejześćdziesiąt dziewięć zim dziejów porozbiorowych — lata 1764—1864.

Tom III — od upadku Powstania Styczniowego do odzyskania niepodległości roku 1918.

Tom IV — lata 1918—1939.

Chyba się nie pomylę głosząc, że tylko chronologia ostatniego tomu będzie rozumiała dla przeciętnego czytelnika. Trudno odgadnąć, czemu aż tak wielką rierę zrobił rok 1864, skoro ta data oznacza przełom jedynie w dziejach zabo- rosyjskiego, lecz w Galicji i w Wielkopolsce nic się specjalnie wtedy nie ończyło ani nie zaczęło.

Periodyzacja historii, czyli podział jej na okresy, zalicza się do najbardz delikatnych i spornych kwestii, bo znajduje w niej wyraz ogólny pogląd ba cza na dzieje, jego filozoficzne stanowisko. W związku z tym przypuszczam, właśnie w tej sprawie autorom naszej *Historii* szczególnie trudno było dokor zmian w tym niedawnym czasie, kiedy logika zaczęła brać górę nad schemate Metodologiczna konferencja historyków, odbyta w Otwocku na przełomie 1951 i 1952, orzekła, iż pierwszy okres naszych dziejów kończy się w połov XVIII wieku. Rezultat tej koncepcji oglądamy w postaci I tomu *Historii*, k ry w wielce oryginalny sposób oddziela panowanie Stanisława Augu od doby Polski niepodległej i „przydziela" je niejako do epoki porozb rowej. Czy jednak można było w ogóle zmienić praktyczne skutki owej decy kiedy już rozpoczęły się prace? Należałoby chyba zatrzymać całą robotę i czynać od początku, od nowych dyskusji, sporów, ustaleń i ustawień. Mo zdaniem lepiej, że się tak nie stało.

Naczelna redakcja *Historii* wyjaśniła w przedmowie, iż przy periodyza czerpano „wskazówki ze zmian zachodzących w strukturze społeczno-gosp darczej, w rozwoju sił wytwórczych i stosunków produkcji". W związku z t cały tom I omawia „epokę feudalizmu do połowy XVIII wieku" (poprzedza to szkicem okresu wspólnoty pierwotnej, napisanym przez Aleksandra Giey tora, który uwzględnił rezultaty najnowszych odkryć archeologicznych). P niej dowiadujemy się, że feudalizm to „ogromny, zamknięty dopiero w połov XIX wieku odcinek naszych dziejów". Autorzy jednego z rozdziałów powiad nam ponadto, że w drugiej połowie XVIII stulecia pojawiają się w Polsce „w raźniejsze elementy kapitalistyczne" i wobec tego postanowiono „umown zamknąć tom I na roku 1764.

Dawniej przyjmowało się u nas za pewnik, że dzieje Polski wcale nie zn zjawiska feudalizmu. Nigdy — ani teraz, ani przed wojną — nie był przekonany o słuszności tej tezy. Pewnie — brakowało u nas tej wypracowar we wszystkich szczegółach drabiny zależności, tak charakterystycznej dla śre niowiecza Zachodu. Dlaczego jednak cały świat bez zająknienia rozprav o feudalnych Chinach cesarskich lub o państwach arabskich, po dziś dzi ugrzęzłych w feudalizmie? Chyba dlatego, że feudalizm to naprawdę poję bardzo szerokie, odnoszące się do takich ustrojów, gdzie wielka własność zie ska stanowi fundament porządku politycznego, decyduje o społecznej pozy ludzi i nadaje charakterystyczne, nieraz zresztą urocze piętno kulturze. N dawno temu Aleksander Hertz pisząc za granicą o Stanach Zjednoczony twierdził, że tradycje ich nie znają feudalizmu i tym właśnie jaskrawo się r nią od europejskich.

Nie spierając się z autorami *Historii* o sam feudalizm stanowczo protestu przeciwko uważaniu go za szeroko otwarty worek, w którym pomieści się t siąc przeszło lat naszej historii. Zmieści się na pewno — nie przeczę — ale t utworzy tam w środku nieopisany chaos, który oby się nie przeniósł do gł czytelników. Krótko mówiąc, to żaden podział dziejów — umieszczać w t samym okresie Piasta, Rzepichę i Augusta Mocnego razem z jego połamany podkowami oraz mnóstwem nieprawych dzieci. Jeśli unii z Litwą i rozbior nie uzna się za wyraźne granice epok, to i cała przeszłość Polski natychmia utraci jej tylko właściwy charakter. Miarę feudalizmu i kapitalizmu moż swobodnie przykładać do historii całej Eurazji oraz innych części świata.

Historycy nie mają prawa przerabiania swoich tematów na abstrakcję. Po-
ma być różnica między humanistyką a matematyką.
Jeżeli aż tak kurczowo trzymać się „struktury społeczno-gospodarczej, roz-
oju sił wytwórczych i stosunków produkcji", to jakim prawem wydziela się
a 1918—1939 w osobny tom? W chwili przewrotu majowego kapitalizm pa-
wał u nas akurat tak samo, jak dziesięć lat wcześniej czy później, fabryki,
ny i grunta nie zmieniły właścicieli.
Nie odmawiam nikomu prawa do tworzenia wielkich syntez, ogarniających
ąclecia i całe kontynenty. Ale jeśli z wielkiej rzeki historii powszechnej po-
nowił ktoś wyróżnić dzieje Polski i omówić je osobno, to niechże nie głuch-
e na ich jedyny w swoim rodzaju rytm.
Uniwersalne skale nie zawsze pasują do spraw poszczególnych narodowości.
ymiarów chałupy nie da się wiernie opisać, posługując się tylko kilometrem.
Jeden z rozdziałów poświęconych historiografii świadczy, do jakich nieporo-
mień może prowadzić używanie schematycznych określeń. Zowie się on: *Hi-
oriografia w okresie rozkładu feudalizmu.* Pod takim żałobnym tytułem mie-
się omówienie twórczości Adama Naruszewicza, Hugona Kołłątaja, Stanisła-
Staszica i samego nawet Joachima Lelewela.
Cóż, stare porządki istotnie rozkładały się i schodziły z placu, ale społeczeń-
wo polskie odnawiało się, w kulturze jego występowały nowe, ożywcze prądy.
n tytuł myli, nie wyraża istoty rzeczy. Przeszkadza zrozumieniu niespornego
ogromnie ważnego faktu, że rozbiory spadły na Polskę w dobie jej wszech-
ronnego odrodzenia.
W książce często się mówi o „agresji feudałów niemieckich". Od jednego
autorów dowiadujemy się, że „stany feudalne", to duchowieństwo i szlachta.
argrabiowie brandenburscy, a jeszcze przedtem rozmaici Geronowie i Hodono-
ie wyrządzili Polsce wiele krzywd. W pełni uprawnionym rycerzem zakon-
m, takim, co nosił biały płaszcz z czarnym krzyżem, mógł zostać tylko szlach-
c niemieckiego rodu. To wszystko święta prawda. Ale ci germańscy chłopi-
sadnicy na Pomorzu, którzy razu pewnego obszyli w płótno franciszkańskiego
aciszka i zawiesili go w kominie — czy oni także byli feudałami? A miejski
trycjat w wieku XIII, który wypierał zewsząd mowę polską i obyczaj, sprzy-
ł do gruntu zniemczonym Przemyślidom i spiskując z nimi zwalczał Łokiet-
a? Teutońscy mieszczanie krakowscy dokonywali nie lada podbojów... od
ewnątrz Polski. Przecież to oni właśnie tak dalece przekabacili Leszka Czar-
ego, że książę nawet włosy trefił według niemieckiej mody.
Obawiam się, że po wielu nieudanych próbach szukanie „jedynie słusznych"
rmuł trzeba będzie wrócić do starych pojęć i zamiast o „agresji feudałów"
ówić po prostu o niemieckich najazdach.
I nieco łaskawiej traktować konkret, pojedynczy fakt lub niepowtarzalny
kład wydarzeń, który może wywrzeć doniosły wpływ na losy całego kraju.
Główny nurt historii kształtują okoliczności niezależne od woli działających
ób, a nawet pokoleń. Próba ich zmiany to przedsięwzięcie zawsze szalone,
dobra polityka z reguły polega na wczesnym dostrzeganiu zachodzących
zemian i rozumnym przystosowaniu się do nich. Ale w szerokich ramach,
worzonych przez konieczności wynikłe z ogólnego rozwoju warunków ludz-
iego bytowania, jest dość miejsca na postanowienia i czyny rozstrzygające
szczęściu i nędzy, nawet o życiu i śmierci całych narodów.

Prędzej czy później kontynent amerykański musiał być odkryty. Dow kruszców z „nowego świata" sprawił w Europie ogromny spadek siły naby czej złota i spowodował niebywały wzrost cen. To z kolei wywarło decyduj wpływ na politykę. Drogi handlowe przesunęły się z mórz zamkniętych oceany, rosły europejskie kolonie i okręty potężniejącej Anglii stopniowo raz rzadziej zaglądały na Bałtyk. Najmądrzejsza nawet rada koronna, za dająca w Krakowie, nie potrafiłaby zapobiec tym zjawiskom oraz ich ni niknionym skutkom. Nasze Pomorze musiało spaść do rzędu zapadłej morsk prowincji, ale od konkretnych, z imienia i nazwiska znanych ludzi zależ czyim portem będzie Gdańsk — polskim czy niemieckim.

Od pięciuset lat głowimy się bez przerwy, czemu zwycięstwo pod Grunw dem okazało się jałowe, jaki zły los sprawił, że Polska wyszła ze zwycięsk wojny z pustymi rękami. Przecież poddało się Jagielle całe państwo kr żackie, wszystkie miasta i zamki, z wyjątkiem położonych na północn wschodzie Prus: Królewca, Bałgi, Brandenburga i Ragnety. Najprostsza powiedź brzmi: ponieważ nie udało się królowi zdobyć stolicy zakon Malborka.

Ewa Maleczyńska pisze na ten temat w I części *Historii:* „Jednak zdoby silnie ufortyfikowanej twierdzy z pomocą pospolitego ruszenia, które śpies ło do domu, okazało się niemożliwe i w dniu 26 września król zwinął oblę nie... Opanowanie potężnych zamków krzyżackich wymagało, jak wykaz później doświadczenie wojny trzynastoletniej, znacznego wysiłku, na kt nie zdobyli się polscy panowie".

Wyjaśnienie z kategorii uogólniających. Nie będę się spierał o to, że jedy zdecydowane szturmy na mury Malborka rozpoczynali na własną rękę wł nie dowódcy poszczególnych chorągwi rycerskich. Ani o to, że za brak pien dzy na wojska zaciężne odpowiadają Ludwik Węgierski i Władysław Jagie którzy mocno nadwątlili skarb koronny, pozostawiony przez Kazimierza Wi kiego w stanie kwitnącym. Niechęć do płacenia podatków nie była wyłącz właściwością „polskich panów", lecz stanowiła, stanowi i stanowić będzie n malne zjawisko w życiu wszystkich państw, bez względu na ich ustrój, w znanie i szerokość geograficzną. Ale dajmy temu spokój, bo o co innego cho w tych wywodach.

Bitwa pod Grunwaldem odbyła się dnia 15 lipca 1410 roku. Nazaju wśród stosów poległych odszukano zwłoki Ulryka von Jungingen. Jagiełło ka je obmyć w jeziorze, przyodziać i odesłał ciało wielkiego mistrza do Malbor Dojechało tam 19 lipca. A zwycięska armia polsko-litewska — w sześć później, 25 lipca. Tymczasem komtur ze Świecia, Henryk von Plauen, zdą nie tylko przybyć do Malborka — 18 lipca! — i umocnić się na zamku, kt właściwie można było wziąć jedynie głodem, ale ponadto jeszcze obedr mieszczan tudzież okolicznych wieśniaków z wszelkich zapasów żywności.

Wozy z trumnami jeżdżą zazwyczaj stępa...

Nie da się inaczej powiedzieć, jak tylko, że król Władysław Jagiełło, kt znakomicie obmyślił plan początku wojny i wspaniale dowodził pod Grunw dem, po bitwie zawiódł. Przygotował się do generalnego zwycięstwa w p i nie przewidział, co pocznie nazajutrz. Określił więc operacyjny, ale nie p tyczny cel wojny. Rozpoczął, słowem, naszą smutną tradycję wygrywa bitew i przegrywania wojen.

Vzięcie Malborka uczyniłoby Polskę władczynią całego Pomorza Gdańskie-
oraz Prus. Już w 1410 roku, na kilkadziesiąt lat przed dobą wielkich od-
ć geograficznych! Wady ustroju nie wyjaśnią, czemu to się nie stało. Za-
dł człowiek.

darza się jednak czasem, że pojedynczy czyn — albo brak takowego — roz-
yga o wydarzeniach kształtujących całe rozdziały dziejów. Nie podobna
zrozumieć i do końca wyjaśnić tracąc z oczu szczegóły. Wolno wlokący się
z trupem wielkiego mistrza Krzyżaków ścigał się z samą historią Polski.
zym cesarski koniecznie potrzebował spichrza zbożowego w postaci Egiptu
ształt nosa Kleopatry nie mógł niczego w tym względzie odmienić. Ale
ego nie wynika, że myśl i charakter jednego człowieka lub grupy ludzi są
ysze bezsilne wobec dziejów.

*st modus in rebus, sunt certi denique fines....*

bawiam się, że autorzy *Historii Polski* nie raz jeden zlekceważyli szczegół
onkret. A na pewno już dokonali tego wtedy, gdy dzieląc ją na okresy
li pod uwagę zjawiska pierwszorzędnej wagi, lecz niezmiernie rozległe,
bawione wyraźnych granic czasowych, i jednocześnie przeoczyli u n i ę
o z b i o r y.

## III

Vspomniawszy kilkakrotnie o unii z Litwą trzeba teraz porozmawiać o niej
co obszerniej. Dobry obyczaj publicystyczny wymaga nawet atakowania
ede wszystkim tematów najbardziej trudnych i spornych. Chodzi zresztą
tylko o unię, lecz o całe rozległe zagadnienie tak zwanej ekspansji pol-
ej na wschodzie.

W zeszłym roku jeden z głównych publicystów napisał we wznowionej
atnio książce: „W krótkim czasie Polacy zaludnili miasta, opanowali wsie,
narodowili rządzące klasy społeczne Litwy i Rusi, przywłaszczyli sobie
ystko, co przedstawiało wartość materialną, a w pierwszym rzędzie wła-
i ziemię". Inaczej mówiąc — „rządy polskie na Litwie" miały być czymś
porównania gorszym od rządów Rzeszy Bismarcka w Poznańskiem.

*istoria Polski* w niczym nie potwierdza tych żałobnych wywodów. Kła-
nacisk na interesy „litewskich panów feudalnych", szukających w mo-
władztwie polskim sprzymierzeńca, stwierdza, że magnaci z Wielkiego
ęstwa przenikali do Korony i nabywali w niej dobra, oraz dodaje: „Z cza-
— znacznie później — szlachta litewska, białoruska i ukraińska straciły
vet świadomość swej odrębności narodowej w stosunku do szlachty pol-
ej, jednak przyczyny tego zjawiska należy szukać nie tyle w zacieśnieniu
taktów kulturalnych, ile w uwarunkowaniu polityczno-społecznym,
zczególności klasowym, tych kontaktów".

próbujmy przełożyć te treściwe formuły na język ludzi dawnych.

a Zygmunta Augusta, w obozie pod Witebskiem, uchwalono *Prośbę ku*
*lowi J. M. panu naszemu Miłościwemu od wszystkich obywatelów i wszyst-*
*go rycerstwa wszelakiego stanu Wielkiego Księstwa Litewskiego*. O cóż
dziło? — „Najpierw: aby Król J. M. złożyć raczył sejm wspólny z Pany
aki i Unia aby była w jedności. Najwięcej dla dwóch przyczyn, to jest dla
erania jednego Pana, jednej a wspólnej obrony, abyśmy wspólnie sejmo-

wali, p r a w i w o l n o ś c i z nami zarówno jednakich używali, przy której pokojowej prośbie stojeć mamy... pilnie do tego się prośbami swoim ku J. K. M. cisnący, aby to przedsięwzięcie, to jest sejm wspólny Koronny na doszedł... A który by jechać albo pieczęci swej do tego zwolenia naszego przyłożyć nie chciał abo i przyłożywszy zasię odstąpił, takowego każdego mamy rozumieć u siebie za niemiłośnika Rzeczy Pospolitej i za takiego, który nie chce obmyślać o dobrym R. P. a takiego między sobą mieć nie mamy".

Słowa o prawach i wolnościach podkreśliłem ja. Bo też one tylko jasno tłumaczą, jakimi drogami chadzało owo „wynaradawianie" bojarstwa litewskiego przez polską szlachtę. W porównaniu z Koroną Wielkie Księstwo miało ustrój bardzo arystokratyczny. „Kniażata i paniata" posiadali tam przewagę o jakiej pomimo wszystko nawet marzyć nie mógł żaden z komesów rady krakowskiej. Główną rolę grały więc tęsknoty do swoistej polskiej „demokracji szlacheckiej", a nie żaden przymus, gwałt czy terror. Wiadomo zresztą powszechnie, że zarówno w Koronie, jak i na Litwie, w szkołach szlacheckich za odezwanie się po polsku bito rzemiennym kańczugiem w gołą skórę. Dobrze urodzony młodzian winien był mówić po łacinie.

I niechby mi nareszcie ktoś wymienił nazwiska Polaków, którzy „wywłaszczyli" i wyzuli z dóbr nieszczęsnych Paców, Radziwiłłów, Sapiehów, Wiśniowieckich czy Pociejów.

Autorzy *Historii Polski* nie ponoszą żadnej odpowiedzialności za dziwne wywody publicystów. Ich umiarkowane tezy mogą się nawet przyczynić do ostudzenia zapałów na pewno nadmiernych. A jednak mam im to i owo do zarzucenia.

Przede wszystkim prawdziwie macosze potraktowanie dziejów Litwy przed jej połączeniem się z Polską oraz genezy samej unii. Ani słowa nie powiedziano, w czyich głowach narodził się jej pomysł! Jeśli sprawa nie jest dotychczas naukowo wyjaśniona, trzeba to powiedzieć, bo czytelnik nie wie, ale przemilczać nie wolno. Zwłaszcza że wiele okoliczności zdaje się wskazywać na jednoczesne pojawienie się projektu po obu stronach granicy.

„Za rządów Olgierda — czytamy w pierwszej części *Historii* — państwo litewskie sięgnęło swymi podbojami po ziemię czernihowsko-siewierską, Kijowszczyznę, a także narzuciło przewagę książętom smoleńskim. Były to wszystko ziemie o starej ruskiej kulturze, wchodzące w okres ponownego żywego rozwoju sił wytwórczych."

Tego oraz nielicznych innych wzmianek ma wystarczyć. Z tak lakonicznych określeń winien się czytelnik dowiedzieć, że poczynając od połowy XIII wieku we Wschodniej Europie z niebywałą szybkością wyrosło olbrzymie i m p e r i u m. Na początku XIII wieku Litwa właściwa liczyła jakieś sześćdziesiąt tysięcy kilometrów kwadratowych. W sto kilkadziesiąt lat później jej wielcy książęta władali na obszarze przeszło dziesięciokrotnie większym. Mendog — używający tytułu „króla Litwinów i wielkiej części Rusinów" — podbił Mińsk, Grodno, tak zwaną wtedy Ruś Czarną wraz z Nowogródkiem. Za Giedymina i Olgierda przyszła kolej na całe dorzecze Niemna i Dniepru, na Kijów, Smoleńsk oraz części ziem tulskiej, kałuskiej i orłowskiej, czyli na kraje — według dzisiejszej terminologii — rosyjskie. Długiej serii podbojów dokończył już po unii Witold, w roku 1415 wjeżdżając konno w wody Morza Czarnego koło Odessy.

Najbardziej patetyczna scena rozegrała się jednak znacznie wcześniej, na kanaście lat przed unią, Bohaterem jej był wielki książę Olgierd, zaliczany ez niektórych dziejopisarzy do największych statystów średniowiecza, órca programu politycznego, głoszącego dosłownie, że „cała Ruś powinna po stu do Litwinów należeć".

W roku 1367 Olgierd stanął pod samym Kremlem.

Położenie Moskwy był tak ciężkie, że jej wielki książę Dymitr nie zawa- się wyjść naprzeciw napastnikowi i przywitać go w miejscu zwanym od- Górą Pokłonną. Olgierd nie poprzestał jednak na tym. Dosiadł konia derzył dzidą o bramę.

— Pomnij — rzekł do Dymitra — że kopia litewska strzaskała się o mury skwy!

Kronikarze krzyżaccy zanotowali rzeczy pozornie dziwne. Wojska zakonne, wracające z „rejz" przeciwko rdzennej Litwie, przyprowadzały stamtąd ców narodowości ruskiej i wiary prawosławnej. Chwytały ich nad Dubissą liewiążą. Tajemnicę wyjaśnia stały litewski system przymusowego przeno- nia ludności ziem zdobytych do „metropolii", potężnie niszczonej przez nie- ecki zakon. Przesiedleni Rusini wznosili na Litwie zamki, bronili ich, odd- dowywali spalone wsie, uprawiali rolę (Krzyżacy łapali na Litwie olaków. Nic w tym dziwnego, skoro wydana za Kazimierza Wielkiego Gie- minówna Aldona otrzymała od ojca, jako wiano, dwadzieścia tysięcy brań- w polskich, uprowadzonych uprzednio podczas litewskich napadów. Zabie- ąc o księży do kościołów katolickich w Wilnie i Nowogródku, starał się edymin w roku 1323 o ludzi, znających język litewski, polski i ruski).

Nie można odmówić Litwinom rozmachu zdobywczego. Ale trudno też za- eczyć, że fundamenty ich imperium były nad wyraz wątłe. Stanowiła dobra — jak na miejscowe stosunki — organizacja wojskowa, a jeszcze bar- ej — chwilowa słabość Rusi spustoszonej przez Tatarów.

Unia Polski z Litwą to rok 1385. Trzynaście lat wcześniej nastąpił przełom wschodzie. Rok 1372 jest uważany za punkt zwrotny w dziejach walk Lit- z Moskwą, która nie tylko sama obroniła się przed Olgierdem — zmar- w roku 1377 — ale przeszła do przeciwnatarcia, podejmując słynny pro- m od dawna już nie żyjącego Iwana Kality „zbierania ziemi ruskiej". Zwy- stwo nad Tatarami, odniesione przez księcia Dymitra na Kulikowym Polu Donem w dniu 8 września 1380 roku, mocno osłabiło perspektywy utrzy- nia się „złowiernych" Litwinów nad prawosławną Rusią. Niedawno osa- ny w Kijowie metropolita Kiprian zaraz na wiosnę 1381 roku przeniósł do Moskwy.

„Za podstawowy czynnik w genezie połączenia Polski z Litwą w końcu XIV eku trzeba uznać zagrożenie obu tych państw przez ekspansję krzyżacką Bałtykiem" — pisze słusznie Ewa Maleczyńska. Nie można jednak chyba już całkiem wyrzekać się domysłu, że Jagiełło widział w Polsce sojusznika coraz trudniejszej walce z Moskwą o Ruś. Mało wyjaśni powoływanie się „dążenia wielkich feudałów litewskich", bo przede wszystkim sam Jagiełło pierwszym między nimi, a po wtóre — w dobie zawierania unii w grę hodziły już nie partykularne interesy, lecz polityka zagraniczna wielkiego ństwa, nawet jego byt. Skoro Litwini raz stworzyli imperium, to los Wilna iązał się z nim już na stałe. Bywają fakty, których niesposób odrobić.

Tyle się w ostatnich latach mówiło i pisało o naszej szkodliwej ekspan na wschód. Głucho jednak o tym, że w chwili zawierania unii z Litwą ekspa sja w wielkim stylu była już faktem dokonanym i to bynajmniej nie pr Polaków, którzy przyjęli na barki o wiele mniej litewskich aktywów niż p sywów. Jałowe zajęcie — liczyć majątki otrzymane przez Melsztyńskich Tęczyńskich i zapominać o tym, że od początku XVI wieku wszystkie siły K rony musiały się zwrócić na pomoc Wielkiemu Księstwu. Traktując rzecz p litycznie dochodzi się do wniosku, że owa sławetna „polska ekspansj w gruncie rzeczy polegała na beznadziejnej obronie tego, co Litwini pochw cili jeszcze przed unią.

Jeżeli ponadto wziąć pod uwagę przemożną rolę, którą odgrywały w pa stwie rody magnackie pochodzenia litewsko-ruskiego, można po prostu zap tać, co tu właściwie do czego zostało przyłączone: Wielkie Księstwo do Ko ny czy może raczej odwrotnie. W naszych dziejach pounijnych ciągle słych o województwie kijowskim, brasławskim czy smoleńskim, ale dziwnie m o wielkopolskim. I dopiero dzieła specjalistów — do których mało kto zag da — przekonywują, że ono właśnie dawało skarbowi królestwa najwię dochodu.

Polska istotnie z czasem zaniedbała sprawy Śląska i Pomorza. Ale wynik to wcale nie z żądzy zdobywania majątków na wschodzie czy też wynarad wiania kogokolwiek, lecz z faktu związania się z państwem, nieuchronn skazanym na śmierć.

Jako miłośnik dziejowego konkretu i niepoprawny zwolennik gre kiej jeszcze teorii, że historiografia zalicza się do literatury, nie mogę poprz stać na rozważaniach natury ogólnej.

Geneza unii polsko-litewskiej... Zamysły samego Jagiełły i panów krako skich, rola blisko z Polską zżytych litewskich dynastów z Kamieńca Pod skiego i niemieckich mieszczan Wilna, spragnionych otwarcia wielki szlaków handlowych — wszystko to ważne, ciekawe, godne najbardziej wr kliwych studiów. A jednak żaden z tych mężów niczego by nie zdziałał d trwałego połączenia dwóch państw, gdyby mu drogi nie otworzył przypade zwyczajny ślepy traf.

Moim zdaniem przypadek to zdarzenie wcale nie cudowne, lecz po pr stu niezależne od woli ludzkiej, a częstokroć także niemożliwe do prz widzenia.

Któż zaprzeczy, że Jagiełło mógł ożenić się tylko z kobietą, lecz w żad sposób nie zdołałby wziąć ślubu z mężczyzną?

Świadoma tej prawdy macierz jego, księżniczka twerska Julianna, zaręcz ła go z córką Dymitra Dońskiego. Co by się stało, gdyby spełnił się ten pla Czy — jak głosi Oskar Halecki — Wielkie Księstwo Moskiewskie już w śre niowieczu oparłoby się zachodnią granicą o Bug? A może prawosławni i d szczętnie zruszczeni Jagiellonowie zdołaliby utworzyć w Wilnie ośrodek pol tyczny naprawdę atrakcyjny dla Rusinów i zdolny do skutecznego współz wodnictwa z Moskwą?

Śmierć króla Polski i Węgier, Ludwika, sprawiła, że tron krakowski przy padł w spadku niezamężnej niewieście.

Nie ma cudu, że trzykrotnie żonaty Kazimierz Wielki spłodził trzech — najmniej! — synów nieprawych, lecz ani jednego legalnego, a rodzony jeg

strzeniec, Ludwik, najpierw w ogóle nie mógł doczekać się dzieci, potem obdarzył świat trzema córkami. Pierwsze małżeństwo Kazimierza to rok 5. Ludwik zmarł w roku 1382. Pięćdziesiąt siedem lat „pecha" czy „wyjątvego szczęścia"? — sprawa sporna. Ale dziejopisarstwo, które lekceważy ie okoliczności, to czysta abstrakcja, słabo się trzymająca rzeczy ziemch.

Pewnie, że ilość i płeć królewskiego potomstwa w Polsce nie wywierała ływu na rozwój sił wytwórczych i nie przyśpieszała przemiany feudalizmu kapitalizm. Miała jednak wielkie znaczenie dla dziejów kilku graniczących sobą państw.

Czytamy w *Historii* o tym, jaki był „klasyczny cel unii: utrwalenie polskowskiego władztwa feudalnego na ziemiach ruskich".

Znaczenia walki klas bynajmniej nie zaprzeczam, ale zdanie powyższe uważ za niezręcznie sformułowane. Czytelnik może zeń przecież wywnioskoć, że litewscy i polscy feudałowie ujarzmili żyjącą w błogim gminowładztwie ś. Tymczasem zaś była ona równie feudalna, jak tamte dwa kraje, a taki na ykład Roman halicki podczas najazdów na Polskę odznaczał się niezwym okrucieństwem. Współżycie magnaterii i szlachty trzech narodów układo się po unii w sposób, którego nie da się zbyć ogólnikami.

Od wieków nie ma już śladu po dynastiach, panujących w średniowieczu Krakowie, Wilnie i Moskwie. Lecz aż do naszych czasów przetrwał maicki ród ruski, którego absolutnie rzetelna genealogia sięga X stulecia. Mo o książętach Druckich-Lubeckich. „...w ich żyłach — pisał pięćdziesiąt lat mu Stanisław Smolka — płynie krew krywickich — białoruskich — dynaw, którzy panowali w tej ziemi jeszcze przed zaborem Rurykowiczów." uccy-Lubeccy są wiekiem równi Piastom, a starsi od francuskich Kapetyn.

Podbój litewski zastał ich w dziedzicznym Drucku i widać tak już całkiem pognębił, skoro spowinowacili się z samym Jagiełłą (przez jego czwartą ę, Zofię, siostrzenicę kniazia Siemiona Druckiego). Potem nabyli włości Wołyniu — od tamtejszego Lubcza pochodzi druga część ich nazwiska — opiero w XVII wieku przyjęli katolicyzm.

Losy przodków sławnego „księcia-ministra" Królestwa Kongresowego dodzą, jak bardzo zawiłe były sprawy walk i kumania się wielmożów różnych cji w epoce feudalizmu. Żadna sztywna miara do nich nie pasuje i jedyna teczna rada, to poznawać i obiektywnie przedstawiać konkret. Średniocze znało politykę tępienia narodowości. Najlepszego dowodu dostarczają eje Pomorza Zachodniego i Śląska. Litwa podbijała ziemie ruskie, przymuo przesiedlała ich plebejską ludność, ale językiem urzędowym Wielkiego ęstwa jeszcze przed unią stała się mowa ruska. Wszyscy synowie Olgierda ego pierwszego małżeństwa z księżniczką witebską, Marią, byli prawowni.

Nie należy tracić z oczu i tej okoliczności, że Litwa zajęła całość ziem białokich i olbrzymią większość ukraińskich. To otwierało perspektywy inne od h, jakie wynikają z podziału.

Klasowe interesy polskich magnatów na pewno odegrały bardzo poważną ę. Warto się jednak zastanowić, na czym polegała ich istota w c h w i l i w i e r a n i a u n i i. Na szczęście nie potrzebujemy rozpoczynać tych

dociekań, wystarczy bowiem sięgnąć po cenne studium Henryka Paszkiewicza *O genezie i wartości Krewa*, wydane w Warszawie w roku 1938.

Rozważania autora noszą charakter ścisły, chciałoby się rzec nawet: materialistyczny. Powołując się na dawniejsze badania Ladenbergera wywodzi Paszkiewicz, iż ziemie proszowsko-wiślickie liczyły wówczas 20—30 mieszkańców na kilometrze kwadratowym, Sandomierszczyzna — 16 do 21, a żyzne przecie wyżyna lubelska — jednego.

„Główną przyczyną takiego stanu rzeczy — powiada Paszkiewicz — były nieustanne najazdy rabunkowe Litwinów i Tatarów... Dotychczas, jeśli chodzi o Litwę, jedynym skutecznym środkiem pokojowym, wstrzymującym najazdy przeciwnika, były małżeństwa książąt polskich — zwłaszcza licznych wśród Piastów mazowieckich — z córkami czy siostrami »królów« litewskich. W założeniu swoim małżeństwo Jadwigi z Jagiełłą należy zaliczyć do tej samej kategorii zjawisk, tzn. prób zachowania pokojowych stosunków z agresywnym sąsiadem przez związki matrymonialne między członkami obu dynastii. Słusznie zauważył Długosz, iż głównym motywem, który wpływał na panów polskich przy rokowaniach z Litwą i najbardziej bezpośrednią konsekwencją unii było zabezpieczenie granic od wschodu. Ledwie wegetujące, słabo zaludnione wschodnie połacie państwa, w których wielu panów małopolskich miało swoje dobra, stawały przed możliwością wzrostu ruchu osadniczego i podniesienia ogólnego dobrobytu kraju. Unia powodowała nie tylko uwolnienie ziem polskich od rabunkowych wypraw litewskich, ale poniekąd zabezpieczała je również od nieprzyjacielskich najazdów Tatarów."

W tej samej książce Paszkiewicz domaga się dokładnego zbadania „stanu i położenia majątków ziemskich, przynależnych do poszczególnych rodów" zaangażowanych w projektowanym porozumieniu z Litwą.

Mamy więc i panów małopolskich, i dobra ich, a więc wyraźny interes klasowy, który jednakowoż wcale niekoniecznie musiał od razu polegać na krwawej żądzy zagarnięcia na własność Kijowa tudzież Smoleńska.

Dawniej niektórzy dziejopisarze lubili mitologizować dzieło unii, rozprawiając przede wszystkim o tak zwanej polskiej misji na wschodzie. Obawiano się, że dziś dla odmiany zaczyna nam zagrażać mit dość fantastycznie pojmowanego interesu klasowego oraz wynikających zeń rzekomo pragnień olbrzymiej ekspansji. W rzeczywistości pożądania panów małopolskich poza Podlasie, Wołyń i Podole nie sięgały. W porównaniu z rozpędem innych ówczesnych państw nie było to zbyt wiele. Wielkie Księstwo Moskiewskie doszło później do Oceanu Spokojnego i nikt mu tym oczu nie wypieka.

Pierwsze chwile unii staną w szczególnym świetle, jeśli spytamy o losy samego dokumentu spisanego w Krewie w roku 1385. Istniało już wtedy archiwum koronne, gdzie składano pergaminy, ważne dla państwa i szlachty. Jednak akt krewski nigdy tam nie spoczął. Od razu powędrował bowiem do archiwum kapituły krakowskiej. „Widziano w nim przede wszystkim obietnicę chrztu Litwy; oddawano go więc Kościołowi jako stronie szczególnie zainteresowanej" — pisze Paszkiewicz.

Wydaje się, że ówcześni kierownicy polityki polskiej dość starannie odróżniali konkretne interesy państwowe od innych rzeczy. A już co najmniej, że umieli zachowywać się powściągliwie i trzeźwo.

Niebezpieczeństwo krzyżackie skłaniało do zawarcia s o j u s z u polsko-

tewskiego, którego pierwociny zaczęły się kształtować już za Łokietka i Gie-
mina. Pomysł u n i i mógł się narodzić tylko wśród okoliczności, wynik-
ch z przedwczesnego wygaśnięcia rodu Piastów. Raz dokonany fakt połą-
enia dwóch narodów miał swoje dalsze następstwa, w wielkiej mierze
wisłe od wydarzeń, zachodzących po roku 1385. Podczas monarszych zaślu-
n w Krakowie nikt nie mógł przewidzieć, że ogromna, wspaniale zbudowana
dwiga nie urodzi syna i umrze po wydaniu na świat córki.
O tej niewieście tylko z przyzwyczajenia i dla wygody mówi się „królowa".
rzeczywistości była ona koronowanym k r ó l e m Polski. Jej syn byłby
iedzicem nie Wielkiego Księstwa, lecz Korony.

*

Kończę te rozważania, prawie nie dotknąwszy drugiej części I tomu
istorii. W przedstawione w nim sprawy wdałem się raz jeden tylko, mó-
iąc o uchwale obozowej pod Witebskiem w roku 1562.
Postąpiłem tak po gruntownym namyśle. W historiografii i publicystyce
istorycznej najważniejsza, moim zdaniem, jest synteza — interpretacja, ko-
ientarz. Trudno jednak komentować rzeczy omówione w części drugiej, któ-
a zaczyna się od roku 1454, prowadzi nas przez trzysta dziesięć lat dziejów
olski i urywa się na roku 1764, czyli o krok przed skutkami pokazanych wyda-
eń — przed rozbiorami. Poczekamy zatem, aż nam je opisze tom II, i dopie-
o wtedy ustalimy zgodności lub różnice poglądów.
Krytykowałem zastosowany podział naszej historii na okresy i chciałem za-
hować się konsekwentnie. Dlatego właśnie usiłowałem skupić uwagę na tym
ydarzeniu, które według mnie potraktowano zbyt pobieżnie — na unii Pol-
ki z Litwą. Nie zostałem przekonany, iż należy przestać ją uważać za granicę
wóch epok naszych dziejów.
Można się długo spierać o poglądy, jedno wszakże nie ulega wątpliwości:
*Historia Polski* wydatnie zwiększa zasób wiadomości dostępnych ogółowi, rze-
elnie rozszerza same podstawy wiedzy.

*Paweł Jasienica*

*Henryk Bereza*

# POWIEŚĆ JUŻ NIE TYLKO HISTORYCZNA

Trzy najambitniejsze książki Teodora Parnickiego — *Aecjusz ostatni Rzymianin* (1937), *Srebrne orły* (1943) i *Koniec „Zgody Narodów"** (1955) — przyniosły autorowi sławę powieściopisarza historycznego. W polskich warunkach sława taka ma sens co najmniej dwuznaczny. Dla tak zwanego masowego czytelnika znaczy ona bardzo wiele, budzi miłe sercu skojarzenia z Kraszewskim i Sienkiewiczem. Dla intelektualisty nie przedstawia prawie żadnej wartości. *Faraon* od biedy *Popioły, Czerwone tarcze* — to wszystko z polskiej powieści historycznej, na co mógłby zwrócić uwagę. Jeśli nawet lubi zaglądać do trylogii Sienkiewicza, traktuje to trochę tak, jak lekturę powieści sensacyjnej — z pobłażliwością i wstydliwie. Nię łatwo zapomnieć, co o Sienkiewiczu pisali Prus i Wacław Nałkowski. Choćby nawet nie we wszystkim mieli rację.

W rzeczywistości nasza powieść historyczna nie liczy się w kategoriach intelektualnych. Uprawiali ją „krzepiciele ludzkich serc" spod najrozmaitszych znaków. Motywy historyczne w sposób odkrywczy traktowali jedynie romantycy — w poezji i dramacie. Historyczność nie była dla nich ani celem samym w sobie, ani środkiem do celów pozaliterackich, tak czy inaczej dydaktycznych. W *Konradzie Wallenrodzie* chodzi o to samo, co w *Dziadach*, w *Horsztyńskim* o to samo, co w *Kordianie* — o rozeznanie się w sobie samym i sytuacji, o zrozumienie człowieka i jego losu. Historyczność tematu, tak jak historyczność sytuacji twórcy, określa w każdym dziele sztuki jedynie charakter szczegółowych, dosłownych diagnoz, stawianych człowiekowi, w niewielkim stopniu dotyczy uniwersalnego sensu tego, co twórca ma istotnego do powiedzenia o naturze człowieka i jego losu. A o to przecież chodzi w każdej prawdziwej sztuce. Kto by chciał czytać *Iliadę* dla informacji o wojnie trojańskiej czy życiu Homera? Kogo interesuje prawda historyczna *Hamleta* o stosunkach na dworze duńskim czy pośrednio o czasach Szekspira?

Nad *Aecjuszem ostatnim Rzymianinem* szczególnie, nad *Srebrnymi orłami* częściowo zaciążyła w pewnym sensie rodzima tradycja powieści historycznej, aczkolwiek w dosyć szlachetnym wydaniu. Historyczność ich jest bezinteresowna, stanowi cel sam w sobie. Świadczy to o przezwyciężeniu prymitywnego dy-

* Teodor Parnicki: *Koniec „Zgody Narodów"*. Powieść z roku 179 przed narodzeniem Chrystusa. Warszawa 1957. Instytut Wydawniczy „Pax"; str. 664.

yzmu w ujmowaniu tematu historycznnego, nie świadczy o wyzwoleniu ugorzędności rozróżnień tematycznych w prawdziwej sztuce, w której każdy at jest jedynie pretekstem do odkrywania nowych perspektyw widzenia wieka i życia w ogóle. W obydwu, świetnych zresztą, powieściach Parnic- o perspektywy takie nie istnieją, są w każdym razie prawie nieuchwytne. *jusz ostatni Rzymianin* jest efektowną panoramą historyczną z dziejów dku Cesarstwa Rzymskiego, *Srebrne orły* przynoszą oświetlenie polityki Bo- awa Chrobrego w płaszczyźnie ówczesnej polityki międzynarodowej. *Aecjuszu* odkrywczości historycznej niewiele, w *Srebrnych orłach* sporo, aszcza w stosunku do polskiej historiografii, którą zawsze bardziej interesо miejsce spraw świata w sprawie polskiej niż miejsce sprawy polskiej prawach świata. Trzeba sporo dobrej woli, żeby w losach Aecjusza odczytać tylko ówczesny dramat człowieka, uwikłanego w służbę uniwersalnej idei kretnie idei wszechwładztwa rzymskiego *pax romana).* Trzeba niemałej enikliwości, żeby w historii Ottona III zwrócić szczególną uwagę na psycho- czną (freudowską) interpretację jego zaangażowania w realizację uniwer- ej idei. Zamierzona dosłowność historyczna przesłania powszechną donio- ć tych spraw ludzkich. Wbrew autorowi niemal chce się jej nie zatracić ronikarskiej materii historycznego opisu. Obydwa tematy stwarzają wspa- e wprost możliwości traktowania o trwałych problemach dramatu ludzkiego a. Aecjusz broni „pokoju rzymskiego", choć wie, że pod tym hasłem szczęśli- o ładu ludzkości kryje się rzeczywistość rządzona prawami dżungli. Ottono- narzy się nowy, szczęśliwy ład świata, choć doświadczeńsi od niego wiedzą, owy ład już w zarodku jest tak samo oparty na wilczych prawach. „Czym o Nilusie — zapytuje papież Grzegorz V — królestwa i księstwa chrześci- kie? Zaiste knieje to i ostępy leśne, gdzie silny zwierz poluje na słabszego, v słabszy na jeszcze słabszego, najsłabszy zaś wżera się w jeszcze żywe, cier- e cielsko silnego, gdy zdycha..." (*Srebrne orły.* Wydanie II. 1949, str. 126). *Srebrnych orłach* więcej w każdym razie niż w *Aecjuszu* istotnych spraw kich, dramatu wiecznych złudzeń człowieka, wiecznej niewiedzy o mecha- nach życia zbiorowego (wspaniała postać mnicha Arona), więcej trwałej rości ludzkiej, płynącej z rozsądku i nieufności (dojrzała postawa Bolesła- Chrobrego wobec uroszczeń ludzkich ambicji).

oniec *„Zgody Narodów"* przynosi radykalne zerwanie z historyzmem dla hi- yzmu. Jest to jedna z najgłębszych książek polskich ostatniego czasu, jedna jlepszych powieści historycznych w ogóle. Pojęcie powieści historycznej tra- la niej zresztą wszelki sens. Historyczność jest w niej formą jedynie, nie cią. Jeśli nawet Parnicki posłużył się w niej zadziwiającą wiedzą historycz- o stosunkach na Bliskim Wschodzie w II wieku przed Chrystusem, historycz- prawda tej książki jest zaledwie wycinkiem tej prawdy ogólnej, o którą iej naprawdę chodzi. Jeśli nawet zastosował w niej konsekwentniej niż akiejkolwiek swojej książce językową stylizację historyczną, to stylizacja ta dziej służy prawdzie ogólnej niż prawdzie historycznej tej książki. Stylizacja kowa jest zresztą imponującym eksperymentem literackim Parnickiego nsu tego eksperymentu nie zrozumiał — zdaje się — żaden z krytyków po- ści.

owieść Parnickiego jest pisana polszczyzną, przypominającą w pewnym stop- polskie tłumaczenia klasycznej prozy greckiej. W pewnym stopniu tylko,

ponieważ w tłumaczeniach tych chodziło bądź co bądź o wyrażenie myśli gr
kiej w sposób maksymalnie zgodny z duchem języka polskiego. U Parnickie
chodzi o maksymalne wykorzystanie możliwości polszczyzny dla wyraże
greckiego sposobu myślenia. Polszczyzna Parnickiego jest bardziej grecka
w tłumaczeniach dialogów Platona. Język, podatny bardziej do wyrażania ucz
i wrażeń, został oddany na użytek piekielnie precyzyjnej, maksymalnie zrac
nalizowanej myśli. W prozie artystycznej jest to najbardziej krańcowy ekspe
ment w literaturze polskiej. Powieść Parnickiego trzeba czytać jak teksty fi
zoficzne Arystotelesa. Skarżono się u nas na skomplikowanie języka najb
dziej zintelektualizowanego prozaika polskiego — Tadeusza Brezy. *Mury Je*
*cha* są, w porównaniu z powieścią Parnickiego, pisane językiem tak prostym j
bajki Andersena.

Założenia stylistyczne książki Parnickiego nie są wszakże funkcją historycy
mu. Główny bohater powieści, klasycznie grecki racjonalista, Heliodor, jest p
stawiony w sytuacji, w której cała grecka aparatura pojęciowa nie wystarc
by ją jako tako zrozumieć. Nieprzystosowalność języka polskiego do funkc
które w powieści Parnickiego musi pełnić, jest przede wszystkim odpowiedn
kiem nieprzystosowalności pojęć greckich do sytuacji, którą Heliodor pragn
poznać. Klasyczny Grek znalazł się w sercu starożytnej Azji, w świecie o o
miennej kulturze, tylko pozornie opanowanej przez kulturę helleńską, w rz
czywistości ją rozkładającej. Heliodor jest całkowicie wyobcowany ze swe
świata. W sferze znanych mu pojęć dokonuje bezowocnie cudów ekwilibrysty
myślowej. Żeby wybrać jedną możliwość prawdy, musi rozpatrzyć dziesiąt
innych możliwości. Jest naczelnym tajniakiem greckiego władcy i od wartoś
jego diagnoz zależy życie jego i innych. Jest wszakże bezsilny wobec Tajemn
cy, odkrywa takie czy inne tropy, nie jest w stanie odkryć prawdy. Skapitulu
w końcu, uznawszy swoją i swoich narzędzi nieprzydatność, a przynajmni
przydatność tylko częściową. „Ale — dodawali, też w wiele lat później (Heli
dor i jego żona, Dioneja — przyp. mój, *H.B.*) — Azja nauczyła ich wiele, na
wszystko zaś tego, że nie wszystko, co ludzkie, dostępne jest rozumieniu prz
grecką umysłowość, więc też nie należy temu, czego się nie rozumie, odmawi
szacunku lub nawet wsparcia, wówczas gdy o to czy o tamto się dopomin
A i więcej jeszcze: że nie należy nawet pragnąć koniecznie rozumieć to wszys
ko, czemu okazać szacunek czy wsparcie się chce, gdy o tym, że się chce, świa
czy bicie przyśpieszone własnych serc i parcie niewstrzymane łez, co się
własnych cisną oczu" (str. 325). W rzeczywistości kapitulacja Heliodora powi
na być jeszcze pełniejsza. Wszystko, co zdołał zrozumieć, zawdzięcza nie sobi
lecz przenikliwemu Indowi, który zechciał go wtajemniczyć w świat o wiele l
piej mu znany. Ind posiadł przydatniejszą sztukę niż Heliodorowa sztuka myśl
nia i wyrażania myśli. Ind wiedział, co rodzi taki, a nie inny sposób myślen
jaka rzeczywistość kryje się za rzeczywistością myśli. „Nauka natomiast, o kt
rej teraz mówię, daje co innego: możliwość kroczenia mniej więcej bezbłędneg
tropem czyjejś myśli, stanowiącej reakcję tego kogoś na jakieś wydarzenie cz
jakąś rozmowę" (str. 566). Ind widzi w myśli wytwór życia, nie życie samo
Heliodor jest wobec życia bezsilny. Życie niesie klęskę jemu i kulturze, które
jest uosobieniem.

Może to zakrawać na paradoks albo co najmniej na ekstrawagancki wymys
krytyczny, ale Heliodora należy zestawić z bohaterami powieści Kafkowskich

de wszystkim z bohaterem *Procesu*. Związki powieści Parnickiego z Kafką
resztą niezaprzeczalne i aż dziw, że o nich nie pisano. Książka Parnickiego
powieścią o wyobcowaniu człowieka ze świata, który go ukształtował. Alie-
i człowieka we współczesnym świecie poświęcona jest cała twórczość Kafki.
nawet pewna pikanteria w tym, że bohater Parnickiego, tajniak nad taj-
ami, nie jest bierną ofiarą procesu, lecz sam proces wytacza.
ciwstawność ta jest zresztą bardzo pozorna. Józef K. u Kafki jest pozornie
ą procesu, który przeciwko niemu wytoczono, w rzeczywistości sam go prze-
o sobie prowadzi. Heliodor pozornie sam wytacza proces, naprawdę zaś jest
ofiarą. Tak samo wygląda sprawa z rzekomą wyższością kultury, którą re-
entuje Heliodor, nad światem barbarzyńskiej cywilizacji. Spoista wewnętrz-
kultura helleńska jest tak samo anachroniczna w barbarzyńskim świecie,
normy moralne bohaterów Kafki w świecie współczesnej cywilizacji.
st wszakże przeciwstawność, która dla powieści Parnickiego ma znaczenie
ne. Bohater Kafki, tak w *Procesie* jak w *Ameryce*, doznaje obcości świa-
kategoriach pozaintelektualnych, emocjonalno-wyobraźniowych i nie jest
anie przeciwstawić temu światu intelektualnych ambicji poznawczych. He-
or staje w szranki z obcym światem w pełnym rynsztunku greckiej myśli.
mo tego wyposażenia „będzie jak niemowlę, bezwiednie nastawiające się na
ał w sprawach świata, który przyjmuje takim, jaki ten świat wchodząc
ycie — znalazło" (str. 75). Na nic zda się cała jego wirtuozeria myślowa.
iemu faktowi przeciwstawia wielopiętrowe konstrukcje alternatyw myślo-
h, zanim zrobi jeden krok w labiryncie splątanych faktów, rozważy dziesią-
najrozmaitszych możliwości. Zapis toku jego myślenia staje się karkołom-
wyczynem literackim. Krytycy gorszą się zdumiewającą zawiłością stylu
nickiego. Zawiłość ta jest jednak nie do uniknięcia przy tego typu zamie-
iu artystycznym. „Prawdopodobne było, że zostanie to powierzone Anty-
howi, ale o to też właśnie najbardziej Heliodorowi chodziło: skoro raz za-
ł, że Antymachos chce, by on, Heliodor, myślał, że on, Antymachos, myśli,
owodem jego znalezienia się na okręcie jest obawa przed świętokradczym
achem obłąkańca, co jego, Antymacha, ma za świętokradcę — koniecznie
gnął Heliodor króla-boga utrzymać w mniemaniu, że jak chciał, tak się też
ło" (str. 113). To wielokrotnie cytowane zdanie jest przecież mimo wszystko
więźlejszą relacją z toku rozumowania Heliodora.
telektualna klęska Heliodora jest klęską greckiej myśli, wspaniałej greckiej
ury. Na tle tej klęski wyreżyserowane zatopienie okrętu „Zgoda Narodów",
i rzekome zerwanie z ideą pogodzenia się z obcym światem, fałszywa i bez-
a negacja idei „zgody narodów" jest faktem bez znaczenia. Wiadomo, że jest
est pusty i bez realnych konsekwencji. Nowy, choćby i wrogi kulturze świat
cięży. I w tym Parnicki jest przenikliwym realistą. Natchniony historyczną
rością, Parnicki wskazał jedynie możliwe rozwiązanie kafkowskiego
fliktu człowieka z antyhumanistyczną cywilizacją. Szlachetne egzorcyzmy
aną odprawione, a nieujarzmione demony życia będą uprawiać swój wieczny
eder. Niesposób rozstrzygnąć, czy jest w tym większy czy mniejszy niż
afki pesymizm. Trzeba byłoby wpierw dokonać wyboru, co jest ważniejsze:
ł człowieka czy rzeczywiste życie. Jednoznacznego wyboru dokonała jedynie
lewna Agatoklea, postanowiwszy mordować, czyli uwalniać od „nędzy istnie-
swoich najukochańszych królewskich braci, oraz Teofil i Teodora, którzy

popełnili samobójstwo. Inni pogodzą się z obcym sobie światem całkowicie a wybiorą kompromis, usuwając się na margines życia. Jak Heliodor i Dion jak wielki rzeźbiarz Orestes. Heliodor będzie na starość płodził dzieci, Orestes być może — uratuje swoją sztukę.

Heliodor zyska w dalekim Argos niemało. Ucieknie od tego, co było w tuacji, gdy „stale nie chciał, ale nigdy nie odmawiał", najbardziej nie do zn sienia. Jako tajniak nad tajniakami był stale zagrożony, ponieważ — jak mu wyłożył Antymachos król-bóg — „dla królów urzędnik zaufany do zad szczególnych bywa winny lub niewinny nie w sensie absolutnym, ale w zal ności od tego, co w danej chwili może być przez nich, królów, uznane za godniejsze" (str. 53). Orestes zaś w innych okolicznościach znajdzie może oka do wyrażenia tego, co wyraził w swoim największym dziele, monecie na cz Antymachosa króla-boga. I znajdzie może drugą Dioneję, która odkryje w kim dziele nie „zachwyt wiary w boskość Antymacha", lecz coś o wiele don ślejszego: „Zachwyt wiary w prawo człowieka do nazwania się bogiem. I wia też w prawo tegoż człowieka do drwiącego, subtelnego uśmiechu z tego, że bogiem nazwał, a żadne nań z niebios nie padły pioruny..." (str. 333). Wedł zdania królewicza Agatoklesa, Orestes nie ma żadnych powodów bać się swe oddalenia od centrum spraw świata. „Orestes (...) to sztuka, a sztuka, prawd wie wielka, jest na przemiany, społecznościami wstrząsające, równie nieczu jak boki słonia na taką zmianę pór roku, co zapowiadają rojenie się wzmożo owadów, dokuczliwych dla nas, ludzi — dla małp — dla orłów i psów! N wszczynam tu teraz rozprawy na temat, jest czy nie jest pożądana taka szt wielkiej na przemiany nieczułość; stwierdzam tylko to, co oczywiste" (str. 6 Jak widać, nawet te propozycje kompromisowych rozwiązań kryją w sob wcale interesujące możliwości. Może więc Parnicki nie jest wcale głębokim p symistą? Jeśli tak, mądrość jest jakimś tam przed pesymizmem ratunkiem.

*Henryk Bereza*

## GROZA I GROTESKA

tanisław Grochowiak: *Menuet z pogrzebaczem*. Kraków 1958. Wydawnictwo Literackie; str. 57.

Skończył się patronat Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego nad poezją Stanisława Grochowiaka. Dla *Ballady rycerskiej* obowiązywała formuła: groteska plus wielość możliwości. Groteska była dzieckiem podszyta, a wśród możliwości znaczną rolę odgrywała poezja kpiąco-sentymentalna. *Menuet z pogrzebaczem* jest świadectwem wyboru możliwości innej. Groteska dziecięca zmieniła się w groteskę grozy. Widać nie chodzi się na cmentarz z *Zieloną Gęsią* pod pachą.

*

Poezja Grochowiaka jest rozpoznawalna na pierwszy rzut oka. Nie — nie oka. Jest rozpoznawalna słuchem. Ma własną melodię.

W pierwszym rzędzie o melodii tej decyduje wersyfikacja. Jej zasady są tradycyjne: sylabizm, sylabotonizm. Ten ostatni — uprawiany z konsekwencją, jaką wśród młodych poetów można dostrzec jeszcze tylko u Szymborskiej. (Nie jedyne to zresztą podobieństwo łączące autora *Menueta* z tą poetką.) W obydwu tomach Grochowiaka przeważają dwa motywy: schemat 8 = 4 + 4 o toku trocheicznym (w którym trocheje wymieniają się z peonami trzecimi) oraz wiersz pięciozgłoskowy, występujący w różnych układach sylabicznych. Czymś w rodzaju połączenia obydwu schematów (katalektyczny pięciozgłoskowiec o toku trocheicznym) jest *Burns* — wiersz, po którego pierwszej zwrotce można z zamkniętymi oczami wskazać autora:

Idzie gruby Burns
Stuka koci bruk
Leci Muza w skos
Dźwiga z winem sak

Obydwa schematy tym silniej wrażają się w pamięć, że poeta stosuje je w szczególnie ważnych momentach swej twórczości — zarówno jeśli chodzi o wiersze, jak o ich pointy.

Sądzę, że czytający te słowa zwolennicy awangardy skłonni są w tym momencie ogłosić poetę — katarynia rzem, a recenzenta — zabłąkanym maniakiem. Cóż — niesłusznie! Obsesjom psychicznym towarzyszą u Grochowiaka obsesje wersyfikacyjne. Lecz nie to jest tu najważniejsze. Regularna, niekiedy silnie akcentowana rytmika sygnalizuje prymityw, automatyzację. Nasuwa myśl — o teatrze kukiełek. Jesteśmy w świecie groteski. Podobną drogą dostawaliśmy się tu już kiedy indziej. Czytając *Wesele* czy *Straszne dzieci*. A także: *Rozmowę Mistrza ze Śmiercią*.

*

Groteska — więc pozorne, ironiczne zbagatelizowanie problemu i wzruszenia — poprzez deformację komiczną: infantylną lub wulgarną, poprzez automatyzm.

Kto idą tacy — jak my — krasnoludki?
Ucieszne żarty rozbawionej wody,
Ognia i wojny?

My komiczne cyfry,
Niezbędne masło wszelkich filozofii?
*(Bajeczka)*

Choć cytat pochodzi z *Menueta*, jest typowy dla *Ballady*. Poeta całkowicie panuje tu nad przedmiotem. Poety tu nie widać, nie zdradza się on z żadną obsesją. Zachowuje dystans.

He, he, trumienko, gdzieś jest cmentarzyk,
Gdzie przykucniemy z wielką ochotą,
Żeby przykryci spierzchłą kapotą
Bardzo intymnie sobie pogwarzyć.

Mysz nas nawiedzi, przyfrunie sowa,
Szakal przyczłapie z obwisłą szczęką,
Kornik zacyka do drzwi tak cienko,
Jakby żałował czegoś, trumienko,
Jakby żałował...
*(Menuet)*

Tu już inna sprawa. Pojawia się nastrój, pojawiają się obsesje. Skąd? Z niedaleka. I oto pierwszy odsyłacz historyczno-literacki.

Stefan Lichański, pisząc o *Balladzie rycerskiej* *, z dużą wnikliwością wskazał na związki poezji Grochowiaka z modernizmem. Trochę jeszcze na wyrost. W tej chwili związki te są już najzupełniej widoczne. Sataniczny chichot Maga Młodej Polski dźwięczy w niejednym z wierszy *Menueta*. I kiedy Grochowiak pisze: „He, he, trumienko..." — wyraźnie wskazuje na tego właśnie — najmniej atrakcyjnego — protoplastę. Kiedy indziej znów — do patronów *Menueta* zaliczyć trzeba młodopolskiego Kasprowicza: wystarczy porównać *Wykorzystanie muła* z *Balladą o bohaterskim koniu*.

Ów — dający się obecnie na każdym kroku obserwować — nawrót do modernizmu jako najbliższej chronologicznie pełnej realizacji postawy „romantycznej" nie ogranicza się do typu groteski czy rodzaju komizmu. Sięga głębiej — do podstawowych zasad tej poezji. Liryka Grochowiaka jest bowiem nastrojowa, symboliczna i ekspresjonistyczna.

Nastrój — słowo wyklęte przez awangardę — zaczyna powracać do najmłodszej liryki z siłą przemożną. Jedna to z najsilniejszych więzi łączących Grochowiaka z Harasymowiczem. I jeszcze jeden z powodów, dl których Grochowiak tak uparcie trzy ma się rytmu melodyjnego. I tak upar cie powtarza pewne słowa, kieruj wyobraźnią czytelnika w stronę takich a nie innych realiów. Chodzi mu bo wiem przede wszystkim o to, by pobu dzić pozaestetyczne wzruszenie odbior cy, by to wzruszenie jak najsilnie rozkołysać, by stworzyć atmosferę jal najbardziej dla wzruszeń podatną Dlatego — nie wystarcza mu postaw uczuciowego opanowania, dlatego — ryzykuje takie partie wierszy, których celem jest wyłącznie owa uprawa gruntu pod wzruszenie. Na przykład

I wreszcie człowiek — z flaszki pionowe
Ostatnią kroplę chciwie wypija
Płacze
Maryja
Jezus
Maryja
Jezus
Maryja
Jezus
Maryja
*(Pejzaż*

W ten sposób organizuje nastrój Niekiedy — niemal dosłownie modernistyczny:

Ileż się pani musiała nacierpieć, że
Ma pani taką białą twarz...
Że kiedy pani leży, włosy jej są jak druty
A smutek wisi na uszach i brwiach.

Ileż się pani musiała nachodzić, że
Ma pani taką białą twarz...
Że kiedy pani tak leży z podeszwami
[na wprost
Sinieje gwasz.
*(Portretowanie umarłej)*

Jest w tych wierszach i swoista perwersyjka owych czasów (malowanie zwłok — to zakrawa na profanację!), i malarska moda ówczesna (Malczewski). Lecz przede wszystkim — jest w nich ów nastrój zamknięty w trzech słowach: śmierć — kobieta — artysta, w połączeniu chyba najbardziej dla Młodej Polski charakterystycznym. Zaduma artysty nad śmiercią, nad trupem — jakże z tego tematu cieszyłby się redaktor krakowskiego *Życia*...

Powyższy cytat stanowi jednak wypadek raczej odosobniony. W wyma-

* *Twórczość*, 1957, nr 6.

:ony dla krytyka sposób pozwala on otrzeć do jednego ze źródeł tej poezji. le i — nic więcej. W zasadzie bo- iem Grochowiak innymi całkiem ·ogami, przy pomocy innego całkiem 'społu realiów i typu skojarzeń dąży ) podobnych jak moderniści celów.

*

Fascynacja śmiercią jest jednym z łównych motywów tej poezji:

Bo życie
Znaczy:

Kupować mięso Ćwiartować mięso
Zabijać mięso Uwielbiać mięso
Zapładniać mięso Przeklinać mięso
Nauczać mięso i grzebać mięso

I robić z mięsa I myśleć z mięsem
I w imię mięsa Na przekór mięsu
Dla jutra mięsa Dla zguby mięsa
Szczególnie szczególnie w obronie mięsa
A ONO SIĘ PALI

*(Płonąca żyrafa)*

W przeciwieństwie do moderni- łów — Grochowiak fascynację tę wy- ywa z kręgu skonwencjonalizowa- ych alegorii i pojęć. Jest poetą kon- ekwentnym: jeśli makabra, to taka, :tóra działa najsilniej. A makabra ajbardziej jaskrawa, najbardziej dla złowieka przerażająca — to ciało, ryjące w sobie proces rozkładu, ciało, :óremu odebrano życie. Mięso. Wie- zieli o tym poeci średniowiecza i ba- oku, wiedział Baudelaire i surreali- tyczni malarze, a także Julian Tu- vim — protoplaści Grochowiaka.

Więc: zafascynowanie konkretem — drażającym. Więc: rzeczowość. A jed- ocześnie: zdemaskowanie życia, zde- naskowanie jego piękna. Więc: pro- gram antyestetyczny. Więc: kult brzy- loty.

W *Rozmowie o poezji* Dziewczyna yta:

Czy pani ją widzi? Czy ona się śni?
Czy też nadbiega — nagła jak z pagórka?

Poeta odpowiada:

Ona wynika z brodawek ogórka...

I tak jest stale w tych wierszach, pełnych nie tylko trupów, trumienek, cmentarzyków, szakali, lecz także — szczurów, karaluchów, smarków (proszę wybaczyć); w najlepszym razie: kartofli, śledzi, zlewów.

Lecz — właśnie. Antyestetyzm tej poezji dotyczy tylko przedmiotów — nie dotyczy poetyckich zasad. Nie ma tu ani śladu nihilizmu estetycznego, co więcej: nie ma tu zasady działania bezpośredniością wypowiedzi, t e m a t e m. Grochowiak jest poetą starannie organizującym swe efekty. To różnica dzieląca go od poetów prozy.

I analogicznie: Grochowiak jest pod urokiem powszedniości, szarzyzny, odnajduje poezję w codziennym drobiazgu, w r z e c z y. Zbliża go to do Białoszewskiego (nie bez ulegania wpływowi tego poety). Znamienny jest tu zwłaszcza wiersz *Mikroliryka*, manifest poznawczo-poetyckiego minimalizmu. Lecz na owym „reizmie" autor *Menueta* nie poprzestaje. Białoszewski nazwałby taki tom *Pogrzeby pogrzebaczowe* lub *Pogrzebacze odebrane słowom*. Grochowiak — dzięki metaforze — już w tytule rozszerza pole swojej poezji: po inną rzeczywistość, po symbol. (Nie porównuję tu osiągnięć, tylko zasady.) W przeciwieństwie do poetów prozy — dąży do starannie zorganizowanego piękna. W przeciwieństwie do poetów rzeczy — dąży do syntezy.

*

A przede wszystkim: w przeciwieństwie do poetów dyskrecji — jest poetą ekspresji. Nie tylko niczego nie ukrywa, nie tonuje, lecz wszystko — wyjaskrawia. Gdy pisze:

Tu z kiepskiej drogi, z lichej strony
Chrystus zielony nagle skoczy,
Spojrzy spode łba prosto w oczy
Nieogolony

*(Rzeszowszczyzna)*

czy:

Na rozgrzanych dachach tańczyły niedźwiedzie
I dęba stawały gwałcone kobiety

*(Ile może człowiek)*

— w swym zbrutalizowaniu zbliża się do poezji Tadeusza Nowaka.

I nie tylko przez siłę wyrazu, nie tylko dzięki takiemu właśnie znaczeniu słowa: ekspresja. Także — przez

skłonność do fantastyki poetyckiej, do zasady rzutowania na świat własnej psychiki, przez skłonność do tego, co w sposób staromodny nazywa się: wewnętrznym krajobrazem. Gdyż także i w drugim z dwu potocznych znaczeń tego słowa — Grochowiak jest ekspresjonistą.

Wypada zapytać: według jakich zasad zbudowane są jego krajobrazy?

Nasza wiedźma tańczy bibop
A paznokci ma kilometr
Gwiazdy strząsa końską grzywą
Stopy zaś ma stupudowe
Nasza wiedźma

(. . . . . .)

Ale spójrzcie czy uboga
Gdy nad dzieckiem się pochyla
Wznosi ryjek jak fonograf
I wypuszcza zeń motyla —
*(Nasza wiedźma)*

Na chmurze W potop W upał
On stoi pędzel gryzie
On stoi Brzytwę ostrzy
Zielony całkiem fryzjer
*(Fryzjer)*

Ja sam,
Sam w tej norze, gdzie wszystko
przepoczwarzone:
Serca w małe motocykle,
Uszy w małe aerodromy,
Domy w maszyny pełne śpiewającego mięsa.
*(Tęsknota za świeżością)*

Przykłady można mnożyć. Znamy więc już jedną z zasad — najciekawszą. Jest to zasada nadrealistycznego malarstwa.

Podobnie jak na Harasymowicza — i na Grochowiaka wyobraźnia malarska nadrealizmu silniej oddziałuje niż poezja tego kierunku. Zapewne, jawi się tu dążność do rozluźnienia skojarzeń — lecz nad ich swobodą zawsze panuje intelekt. A konsekwencje przedmiotowego antyestetyzmu i w tym źródle nie pozwalają poecie szukać piękna — radosnego i barwnego. Jego obrazy są szare, groźne, przerażające.

Nie na darmo bowiem jeden z wierszy tego tomu jest pochwałą Franza Kafki.

*

Grochowiak korzysta z nadrealizmu, by spotęgować efekt swoich wierszy. Ich dziwaczna niesamowitość poddaje sugestię grozy. Wyrażają się przez nią uczucia odwieczne: lęk przed śmiercią, lęk metafizyczny. Nie znaczy to przecież, znaczyć zresztą w praktyce nie może, by sens tych wierszy miał charakter ponadczasowy. Tematem książki — pierwszym niejako — jest współczesność: błędy i wypaczenia minionego okresu, groza nuklearna, tragedie i troski człowieka połowy XX wieku. W ten sposób *Menuet z pogrzebaczem* — nie zbiór wierszy, lecz cykl wierszy — nabiera charakteru utworu o paru dnach: psychologicznym, historycznym, metafizycznym. Nadrealizm to dno trzecie i częściowo drugie. Dno pierwsze to — znów — przede wszystkim groteska. Musimy do niej powrócić, nie ma bowiem Grochowiaka bez groteski. Pogłębia ona tragizm tych wierszy, czyni go bardziej jaskrawym i drażniącym. Jednocześnie: wzbogaca je estetycznie i poznawczo.

Otóż właśnie — poznawczo. I tu jedna z ciekawszych wartości tej poezji.

Grochowiak jest *sui generis* ekspresjonistą. Słowo „ekspresjonizm" przywykliśmy kojarzyć z aurą pewnego patosu. Owo przyzwyczajenie — mające przecież podstawę w twórczości takich poetów, jak Tadeusz Miciński czy grupa *Zdroju* — nasuwa nieodparcie myśl o mechanizmie nieświadomych samookłamywań. Wewnętrzne pejzaże Grochowiaka zawierają w sobie także i patos. Lecz — przede wszystkim — są szare, śmieszne, ułomne. W nienajlepszym zresztą wierszu *Farby* poeta pisze o tym tak:

Ta Wielka więc sławiona, ta Wielka na
pokaz,
Wystrojona pod szyję — ogromna powaga...
A ta mała intymna, w śmiesznych
papilotach,
Skulona pod pierzyną, nie myta i naga.

Groteska Grochowiaka nabiera tu sensu nadzwyczaj charakterystycznego dla bardzo żywych obecnie zjawisk polskiej literatury, tak gorliwie lansowanych przez Artura Sandauera. Jest wyrazem pasji autokompromitacjonizmu, która — wywodząc się od Gałczyńskiego i Gombrowicza, najwybitniejszego z autoszyderców — kieruje dziś piórami Mrożka i Dygata.

ąd także swoisty wdzięk erotyki
ochowiaka, uroda jej pokory:

bie by to potrzeba zalotnych niedźwiedzi,
z niedźwiedzich kożuchów wyjdziesz
Venus z fluktów,
tu taki małżonek jak piątkowy śledzik
sypany liryką i popiołem smutku.
*(Uroda pokory)*

ieżności są tu tym większe, że auto-
mpromitacjonizm, co bardzo logicz-
, niemal z reguły ociera się o nad-
alizm. Przypominam: u wszystkich
wmienionych — komizm nonsensu,
Gombrowicza — nadrealistyczne
powiadania młodzieńcze, u Mroż-
a — ostatnie opowiadania „kafkow-
rie".

Tak więc poezja Grochowiaka znaj-
uje się niejako w centrum współcze-
ności. Śmiało ukazuje jej grozy i lę-
— jest tu już doprawdy blisko dna.
zerpie z coraz bardziej typowych dla
ej współczesności tradycji. Sprawdza
łożenia nowego romantyzmu. A jed-
ocześnie — ukazuje tę współczesność
innym przekroju: kompromituje ją
kompromituje siebie — dążąc do
utoterapii. Paradoks: godzi recepty
Wyki z receptami Sandauera.

*

Tylko — czy zawsze jest taka, jak
u o niej pisano? Czy zawsze w pełni
ealizuje swe zamierzenia?

Istnieje obecnie moda na liryczne
ochwały słabiuteńkich tomików. W
ystemie ocen tej krytyki, pragnącej
ak najlepiej, a szkodzącej i poetom,
literaturze — o Grochowiaku należa-
łoby pisać w superlatywach. Ale —
nie będziemy tu o nim tak pisali.

Poezja ta należy do rodzaju nad-
zwyczaj niebezpiecznego. W swym —
iście barokowym — poszukiwaniu ja-
skrawych, maksymalnie oryginalnych
środków wyrazu dociera nierzadko
do — dziwactwa. Słowa tego nie uży-
wam w sensie ujemnym. Istnieje dzi-
wactwo estetycznie pozytywne i este-
tycznie negatywne. Zawsze jednak po-
ezja dziwactwa dzieje się nad prze-
paścią, zawsze jawi się niebezpieczeń-
stwo efektu krótkotrwałego. Poecie
grozi tu zawrót głowy: jestem dzi-
waczny, więc wszystko mi wolno.
I poeta pisze: „Jedna miała głowę,
zasługujące jajo", albo: „Kochała moją
głowę — ostrożnie(!) *... jak łabędzia".
Co zaś pozornie paradoksalne: obok
przerostów ekspresji pojawia się tu
i jej niedowład. Grochowiak niejedno-
krotnie nie potrafi doprowadzić do
końca swego poetyckiego tłumaczenia:
w naiwny sposób operuje pojęciami
tam, gdzie powinien operować obra-
zem. Klasyczny przykład to — cyto-
wany tu już — wiersz *Farby*. Albo —
drobiazg, lecz jak bardzo szkodzący
wierszowi — nagły prozaizm w cha-
rakterystyce *Naszej wiedźmy*: „Lubi
wszystko, co jest jasne".

W ten sposób w skrócie odbywszy
rekolekcje — nie można przecież nie
oddać poecie sprawiedliwości, nie wska-
zać na te całości czy fragmenty, w
których adekwatność wyrazu, odkryw-
czość poetycka jest już wysokiej pró-
by. Myślę o takich wierszach, jak —
cytowany tu we fragmencie — *Pajzaż*;
jak *Rzeszowszczyzna* z kapitalnym
obrazem figury Chrystusa, zaskakują-
co, uroczo zakończona:

A potem tylko szczątki rzuci
Na krzak narosły szpikulcami,
Ziemia się nadmie pagórkami,
Nawet kartofel się zasmuci —

jak *Listopad* — o nadzwyczaj sugestywnej metaforze: „Czeluście tych noc
— podłużne jak wnętrza trąb"; jak
*Laboratorium*.

I tak — zarówno poszczególne osiąg-
nięcia, jak ogólna tonacja tomu, jego
sugestywność i oryginalność, umiejęt-
ność zgrania grozy z groteską —
wszystko przekonuje, że Grochowiak
ma już zapewnione miejsce w niele-
cznej czołówce tego pokolenia czy ra-
czej tych pokoleń liryków, które za-
decydowały o odrodzeniu poezji.

*

Zbyt wcześnie pytać: co dalej? Nie
wydaje się jednak, by poeta mógł dłu-
go utrzymać się w atmosferze o tak
silnym ciśnieniu grozy i makabry. Jest
w *Menuecie z pogrzebaczem* wiersz
*Tęsknota za świeżością*, którego tytuł
mówi sam za siebie. Lecz — jakkol-
wiek potoczą się dalsze losy poezji
Grochowiaka — to jej ogniwo, które
stanowią omawiane wiersze, wydaje
się ogniwem koniecznym.

* Wykrzyknik i nawias poety.

Tymczasem zaś poetycka i psychologiczna odkrywczość winna znaleźć dla poety łaskę nawet u najzagorzalszych zwolenników optymizmu — niedzie nego.

*Jerzy Kwiatkowski*

## POETYCKA RZECZYWISTOŚĆ

Tymoteusz Karpowicz: *Kamienna muzyka.* Warszawa 1958. „Czytelnik"; str. 79.

Tymoteusz Karpowicz nagłym skokiem wyrósł na poetę, o którym nie można już milczeć, gdy się mówi o współczesnej poezji. W tomie *Kamienna muzyka* doszedł Karpowicz do własnego wyrazu poetyckiego, porzucił terminowanie, stał się samodzielnym poetą.

Wielka szkoda, że autor nie umieścił orientacyjnych dat pod utworami lub poszczególnymi partiami tomiku. Nie wiadomo zaś, czy można przyjąć za wskazówkę notę wydawniczą, w której mowa o tym, że jest to „zbiór wierszy z różnych lat — obrazujący rozwój twórczości poety". Wskazywałoby to na chronologiczny układ tomu. Ta sprawa nie jest w tym wypadku bez znaczenia. Sam poeta podzielił swoją książkę na trzy części. Za najdojrzalszą i najcelniejszą artystycznie i myślowo uważam część I. Część II kontynuuje wątki myślowe i poetyckie części I, wzbogacając je przede wszystkim o próby samookreślenia własnej postawy. Są tu jednak obok wielu pięknych wierszy utwory mniej udane, metafory mniej celne, jakby właśnie wcześniejsze, niedokształtowane. Część III odcina się od poprzednich, ukazuje zupełnie inne poszukiwania, jest utrzymana w innej stylistyce.

Istnieją dwa typy funkcjonalne poezji. Jeden polega na „poetyckim", pięknym, oryginalnym mówieniu czy opowiadaniu, jest sztuką pięknego wyrażania myśli. Drugi zaś — jest sztuką „zmyślania", czyli stwarzania odrębnej poetyckiej rzeczywistości, sztuką twórczej wyobraźni. Do drugiego należy jako poeta Tymoteusz Karpowicz. W jego poezji zmyślenie, marzenie, świat na pół nierzeczywisty grają główną rolę. Karpowicz nie uprawia bezpośredniej retoryki, należy jednak d poetów myślących i mających ludzior niejedno do powiedzenia, toteż częst ucieka się do rodzaju przypowiastk moralno-filozoficznej lub do wiersz metaforycznego stwarzającego symbo le. Przykładem takiej przypowiastk może być jeden z najpiękniejszyc wierszy Karpowicza — *Pióra:*

Trafiony gołąb
rozpaloną kulą
z skrzydła na skrzydło
śmierć swoją przerzuca

Spadają pióra
na łąki otwarte
na twarde góry
i wełniste rzeki

I płyną krwawe
po Wiśle Dunaju
a to najkrwawsze
po Wołdze szerokiej

Pióra leciutkie
lżejsze od promienia
lecz się pod nimi
grzbiet ziemi ugina

Analiza tego wiersza odkrywa niejedną cechę charakterystyczną poetyki Karpowicza z tego okresu. Wiersz nie epatuje jakąś hiper-nowoczesnością. Przeciwnie — jest to bardzo klasyczny wiersz biały. Klasyczna jest forma spokojnego orzekającego zdania, biegnącego ku spadkowi pod koniec każdej strofy. Klasyczna jest prostota epitetów przywodząca na myśl lirykę Kochanowskiego lub lirykę ludową, w której łąki są „otwarte", góry „twarde", a rzeki „wełniste". Klasyczny ten wiersz odczuwamy jednak jako na wskroś nowoczesny dzięki lakoniczności i celności. Sens wiersza zawiera się w dużej metaforze. Gołąb przecież nie jest konkretnym gołębiem, a pióra,

od których ciężarem ugina się ziemia, ie są konkretnymi piórami. Takich ierszy-przypowiastek jest w tomie poro, niektóre z nich, jak np. wiersz łaz, wkraczają już w sferę poezji ymbolicznej. Wynika to zresztą praw-opodobnie z faktu, że nie wszystkie reści mogły być wyrażone wprost. bsesja ciszy i przerażenia wywodzi ię z atmosfery minionego okresu, ilkakrotne powracanie do przejawu chórzostwa pochodzi z tego samego kresu, w którym tchórzostwo było otężną kategorią moralną łamiącą udzi i sumienia. W ogóle, ilekroć Kar-owicz zastanawia się nad wnętrzem złowieka — doznaje uczucia przera-enia.

Ten człowiek
trzy dni stoi
na rogu ulicy
z podniesioną stopą —
zapomniał w którą szedł stronę
i zastygł

Ustrójcie go w czapkę papierową —
będzie błaznem
Zajrzyjcie mu w źrenice —
cofniecie się przerażeni

W wielu wierszach obrazuje Karpowicz w wyimaginowanych sytuacjach różne postawy moralne. Na przykład w świetnym wierszu *Pomyłka* — człowiek z przekrwionym okiem i suchymi wargami szuka wody. Dobrzy ludzie ukazują mu źródło. On jednak nie przypada do źródła, aby pić, ale zanurza w nim brudne ręce.

Poczyna się tu zarysowywać konflikt między rzeczywistością a mniemaniem, między życiem a marzeniem o życiu. W drugiej części ten właśnie wątek myślowy zostaje najmocniej podkreślony i rozwinięty. Konflikt to nie nowy, przeciwnie, nawet w poezji romantycznej i post-romantycznej zbanalizowany, w poezji Karpowicza i w ogóle w sytuacji młodego pokolenia przeżywany jednak na nowo z całą ostrością i bolesnością. Rodzi go rozczarowanie, niezgodność sądów o życiu i oczekiwań — z rzeczywistością, przewaga teorii nad doświadczeniem życiowym. Dlatego w ironicznym wierszu *Marzyciele* jest wiele autoironii. Karpowicz wyraża na pewno sytuację psychiczną i światopoglądową dużej części myślących ludzi u nas, którzy buntują się przeciwko płytko pojmowanemu materializmowi. Nie znaczy to, że stają się od razu metafizykami. W tomie Karpowicza właśnie nie ma tak zresztą modnych obecnie i rozpowszechnionych utworów z ciągotami metafizycznymi, z rozmyślaniami o śmierci i sensie życia. Karpowicz chce po prostu dopowiedzieć prawdę o rzeczywistości, która jemu, jako człowiekowi niezwykle wrażliwemu, wydaje się wieloraka i wielostronna, podczas gdy wulgarny realizm widzi świat płasko i jednostronnie. Sam zresztą pisze o ludziach „wrażliwych", podobnych do siebie:

Żyją uczuleni
na drugą stronę światła
na odwrotność kwiatu i drzewa...

A w wierszu *Powaleni* określa sytuację rozczarowanych w stosunku do świata i w stosunku do ciasnego realizmu:

Leżymy w rozszczepieniu światła
pijemy z rozdartego źródła —
w czapce przepołowionej
do połowy widoczni światu

Pół słów nam się tylko udaje
pół liter wyzwala pióro
pół strumienia przepływa przez stopy
i połowa tylko świeci gwiazdy

Wiecznie po drugiej stronie szumu
ciągle za granicami barw motylich skrzydeł —

niby wieczka otwarte
szafirowych skrzyń
przewrócone po burzy ptaki

Obrazy przyrody, w kręgu których najczęściej umieszcza Karpowicz swoje alegoryczne przypowieści, nie są obrazami rzeczywistymi, nie mają owego podwójnego sensu, jak w tradycyjnej poezji symbolicznej — dosłownego i metaforycznego. Jego lasy, jelenie, źródła, gwiazdy — są wymyślone i abstrakcyjne, są tylko znakami pewnych treści:

Zakochani w wyraźnym
całujemy podwójne oczy
wiecznych kolorów

Poeta nie żyje w świecie rzeczywistym, ale w świecie stworzonym przez wyobraźnię, wyimaginowanym. Rzeczywi-

stość nie jest domeną człowieka, to dlatego

nic nam bardziej strasznego
zdarzyć się
nie może

od szarej gałązki
co zapuka
w okno.

Cisza, groza i przerażenie — to atmosfera naszego atomowego wieku. Absurdalność sytuacji ludzkości w epoce atomowej najlepiej czują poeci, tak wrażliwi na granice ludzkiego odczuwania. Toteż w kilku wierszach II części tomiku Karpowicza pojawia się refleksja na temat groteskowej sytuacji, w której:

żyjemy w małej kropli powietrza
nie obrzeżonej niczym
chodzimy w niej z granatem przy sercu

Nastrój katastroficzny rozwijają w pełni wiersze III cyklu, w których nawet szeroka wersetowa fraza podkreśla charakter wyrocznej Apokalipsy. Karpowicz w wierszach tych zrywa z lakonicznością i klasyczną prostotą najlepszych wierszy poprzednich. Nurt poetyckiej mowy przelewa się przez brzegi, wiersze stają się elokwentne, popisujące się krasomówstwem, metafora piętrzy się na metaforze, ich treść i zakres rozrastają się. Kamień, gałązka, kropla łzy — tu już poecie nie wystarczają. Wszystko dzieje się na miarę kosmiczną, nawet smuga lekarstw w wierszu o matce „pachnie niby wstążka śródkontynentalna". Nietrafność a zarazem obszerność tego porównania zatrąca już o manierę. Świetny wiersz *Nóż* najlepiej się trzyma w tej „kosmicznej" manierze, jest w swojej wizji jednolity. Wiersze oblepiają się metaforami zaciemniającymi sens i stającymi się celem samym w sobie. Nawet wizja poetycka najbardziej oddalona od rzeczywistości musi jednak podlegać prawom wyobraźni. W wielu miejscach biegnące po sobie obrazy zbijają się i niweczą.

Nawet wytrawnemu czytelnikowi poezji trudno niekiedy nadążyć za gonitwą obrazów, które przecież są wszystkie alegoriami. Poezja staje się mową ezoteryczną, nawet poeci przestają czuć się wtajemniczonymi. Jest w tym poważne niebezpieczeństwo dla poezji w ogóle.

Sądzę, że nie musi to wróżyć żadnego spadku poetyckiej inwencji Karpowicza. Cechą twórczego poety jest nieustanne poszukiwanie nowych form, nowych rozwiązań. Krytyków obowiązuje w takim wypadku jak największa cierpliwość i unikanie wyroków i gotowych formuł w rodzaju: „poeta X odnalazł wreszcie siebie". Osobowość poetycka jest tak samo płynna, jak rzeczywistość. I w wypadku twórczego, rozwijającego się talentu powinno się mówić o przepływającym strumieniu poetyckim danego poety. Tylko poeta, który zakrzepł i powtarza własne osiągnięcia, może być zdefiniowany jedną formułą krytyczną.

*Anna Kamieńska*

## LERMONTOW—POETA ROMANTYCZNY

Michał Lermontow: *Wybór poezji*. Redagowali Zbigniew Bieńkowski i Jan Śpiewak. Wstępem poprzedził Zbigniew Bieńkowski. Przypisy opracował Jan Śpiewak. Warszawa 1956. Państwowy Instytut Wydawniczy; tom I — str. 415, tom II — str. 309.

Można zaryzykować twierdzenie, że prawdziwa romantyczna poezja rosyjska rozpoczyna się i kończy na Lermontowie. Twórczość jego skupia wszystkie doświadczenia tego nurtu i równocześnie rozbija wszystkie ekstrema, które później mogły już tylko stać się przedmiotem parodii, posłużyć za ogniwa dla nurtów pochodnych lub stanowić źródło eksploatacji dla epigonów.

Dla uwypuklenia owej tezy najwy-

dniej i chyba metodycznie najsłusz-
ej jest zestawić porównawczo twór-
ość Lermontowa z twórczością Pusz-
na. Jak przy wszelkich zestawieniach
ntetycznych, idzie tu przede wszyst-
n o wydobycie dominanty. Często
eruje się przy tym — tradycyjnym
ż — zestawieniu metaforami: Pusz-
n to barwy jasne, Lermontow —
rwy ciemne. Owe metaforyczne roz-
znienia są trafne jako punkt wyjścia.
totnie, w całej niemal, zwłaszcza
łodzieńczej, liryce Puszkina uderza
n — chciałoby się rzec — entuzja-
ycznej radości życia. Krąg przyja-
ół, przeżycia erotyczne — wszystko
st asumptem do tego, by się cieszyć.
rak tu postawy samotnictwa, odo-
bnienia. Bohater liryczny ma do ko-
o mówić, przemawia w przekonaniu,
będzie zrozumiany, często wręcz
sytuowany jest tak, że stoi za nim
rupa słuchających czy wspólnie ucz-
ujących towarzyszy.

Dopiero w latach późniejszych poja-
iają się tony zwątpienia i rozgory-
zenia, przekonanie o „czasie straco-
ym darmo" dla tępej i pokornej
dzkości. Dopiero po katastrofie grud-
iowej zgęszcza się i przybiera na
ostości satyra polityczna, bohater li-
yczny jest coraz bardziej sceptyczny,
ojawiają się tony rozpaczy, nawet
bawy przed szaleństwem, jak w słyn-
ym wierszu *O Boże, nie daj mi zwa-
ować* (1833!). Ten kształt poezji Pusz-
ina determinują z jednej strony przy-
zyny historyczne, a więc w głównej
ierze wspomniane już ewolucje de-
abryzmu, z drugiej — tradycje lite-
ackie: silnie ciążąca na nim szkoła
afirmatywnego w istocie swej klasy-
yzmu.

Inaczej z Lermontowem, którego
narodziny poetyckie przypadają na
okres w historii Rosji najmroczniej-
szy, kiedy klęska grudniowa wyzna-
czyła postępowej inteligencji rosyjskiej
tragiczną rolę „zbędnych ludzi", a po-
etom — rolę skazanych na zagładę
buntowników przeciwko niebu i ziemi.

W tej sytuacji tradycje klasycystycz-
ne były już nie do podjęcia. Młody
Lermontow wpada od razu w krąg
idei *par excellence* romantycznych,
które zdążyły się tymczasem w pełni
wykrystalizować na Zachodzie.

Od dziesiątków lat powtarza się tezę
o bajronizmie Lermontowa. Ma to być
rzekomo najgłębszym wyrazem jego
postawy romantycznej. Tymczasem
sprawa jest na pewno dużo bardziej
złożona, a to zarówno w zakresie tra-
dycji literackich, jak i oryginalnych
doświadczeń, rodzimych tradycji i
osiągnięć poety. Duch romantyzmu,
patronujący młodemu poecie, miał nie
tylko postać Byrona, lecz również,
a w pierwszym okresie chyba przede
wszystkim — postać Schellinga i filo-
zofii niemieckiej z nim związanej.
Równoległy krąg inspiracji — to Wik-
tor Hugo i francuscy „poeci grozy".
Stąd u młodego Lermontowa stały mo-
tyw walki dobra i zła, w liryce po-
traktowany raczej w aspekcie filozo-
ficznym, w dramatach i poematach —
w płaszczyźnie moralnej. Charakterys-
tyczne, że z biegiem czasu motyw
ten zostanie przerzucony na płaszczy-
znę psychologiczną. Będzie to po pro-
stu rozwój psychiki bohatera — od
postawy szczerego entuzjasty do
zgorzkniałego improduktywa.

Tak się dzieje z bohaterami prozy —
a więc przede wszystkim z Pieczorinem. Ale to sprawy późniejsze, spra-
wy związane z rozwojem twórczości
prozatorskiej, gdzie struktura postaci
ukształtowana jest w zależności od
nowej fazy rozwoju ideowego, a także
w zależności od praw rodzaju literac-
kiego.

Na terenie liryki rzeczy wyglądają
nieco inaczej. Mamy na razie na uwa-
dze pierwszy okres twórczości — liry-
kę młodzieńczą. Lermontowa zaprząta
wówczas przede wszystkim idea silnej
jednostki. Przewija się ona poprzez
krótkie wiersze liryczne (np. wiersz
*Urywek*), ale najsilniejszy wyraz znaj-
duje w poematach. Na gruncie poema-
tu również, a także w dramatach, naj-
widoczniejsza jest ewolucja tego mo-
tywu. O ile w *Hiszpanach* (1830 r.)
mamy duchowe zwycięstwo bohate-
ra, w *Bojarze Orszy* następuje już
znaczne przesunięcie akcentu: bohater
zwycięża i zostaje przy życiu, lecz
zwycięstwo nie daje mu szczęścia. Za-
sadniczym przełomem jest jednak do-
piero poemat *Mcyri* (1837 r.). Wraz
z nim zostaje właściwie zniesiony nur-
tujący poetę problem silnej jednostki.
Mcyri bowiem zdaje sobie sprawę
z bezcelowości walki wobec nieubła-
ganego losu. Idea heroiczna nie zo-
staje jednak zniesiona, unosi się nad
bohaterem — i tak rodzi się typowy
dla Lermontowa tragiczny bohater bez

winy o cechach fatalizmu. Lecz zakończenie poematu:

...ja zasnę tak błogo,
nie przeklinając nikogo...

jest wyrazem nie tyle pogodzenia się z losem, ile tragicznego stanu świadomości. I to jest zasadnicza korektura Lermontowowskiego fatalizmu: można by ją scharakteryzować jako nawoływanie do dumy. Ta postawa dumnego i głęboko zranionego człowieka ogarnia całą twórczość poety, jest źródłem jej problematyki, tematyki, czasami nawet — i to wcale nie paradoks — pewnych zjawisk formalnych, o których będzie mowa później.

O ile *Mcyri* stanowi ważny przełom w zakresie poematu, na terenie liryki zachodzą w tym okresie również zasadnicze przemiany. Romantyczną spowiedź, gdzie wynurzenia bohatera lirycznego splatały się nierozerwalnie z osobistymi refleksjami „ja" autorskiego, zaczyna wypierać „żelazny wiersz". A więc przede wszystkim *Śmierć poety*.

Zabójstwo Puszkina, które Lermontow odchorował fizycznie i moralnie, ostatecznie zgasiło wszelkie nadzieje na naprawienie zła światowego przy udziale poety-proroka lub mocnego człowieka. Następuje okres jakże gorzkiej trzeźwości i zarazem płomiennego oburzenia. Za *Śmiercią poety* pojawia się *Rozmyślanie* (1838), a dalej *Nie ufaj sobie* (1839) oraz *Poeta*. Te trzy wiersze, nazwane przez Bielińskiego „triumwiratem" — zakreślają nowe kręgi zainteresowań poety, a także są wyrazem nowej postawy wobec problematyki dawnej. Zaskoczeni, obserwujemy bezlitosne nicowanie wszystkich romantycznych wartości: niewiarę w natchnienie i jego siłę, niewiarę w siłę poety, który utracił swój mandat proroka i wskrzesiciela sumień ludzkich. Charakterystyczna jest niewiara w siłę słowa poetyckiego. Problem, tak zdawałoby się dla romantyzmu typowy, u Lermontowa nabiera nowych akcentów — ostro społecznych, zwłaszcza że występuje w jednym z wierszy „triumwiratu": *Nie ufaj sobie*. Nie jest to Mickiewiczowska hipertrofia ducha w stosunku do materii ani tak charakterystyczne dla Tiutczewa — zazdrosne strzeżenie własnych, bezcennych myśli. Lermontow nie wierzy w siłę słowa, gdy skończona jest społeczna rola poety który kiedyś „...zagrzewał wszystkich do bitwy...", a dziś zniewieściałe pokolenie słuchając go — nudzi się lub zżyma. Takie potraktowanie tej sprawy wiąże się z ogólną tendencją do problematyki społecznej, a konkretniej — problemu pokolenia. Motyw ten ostro zostaje postawiony we wspomnianym już wierszu *Rozmyślanie*, a jego ukoronowanie stanowi *Bohater naszych czasów*. Z wierszem *Rozmyślanie*, a właściwie już ze *Śmiercią poety* rozpoczyna się w twórczości Lermontowa tak zwana „liryka obywatelska", która swój najostrzejszy wyraz znajdzie później u Niekrasowa i poetów jego kręgu. W odróżnieniu od młodzieńczej liryki refleksyjnej, nasyconej problemami filozoficznymi, można by ją nazwać liryką postulującą. W miejsce dawnych dylematów: dobra i zła, życia i śmierci — słychać w niej głos nawołujący do ratowania dóbr moralnych. Głos ów — na tle ostro tragicznej tonacji wierszy tego okresu — jest jak gdyby odpowiednikiem idei fatalistyczno-heroicznej dominującej w poematach. Ów głos pozwala poecie przetrwać „...w godzinę życia trudną..." i po strofach pełnych rozpaczy — znaleźć ulgę w takich lirykach jak *Modlitwa* (1842) czy *Chmury*, gdzie powraca miękka, pastelowa atmosfera, następuje jakby odprężenie po gniewnych tonach „żelaznego wiersza". Charakterystyczne, że najczęściej mowa w nich o łzach lub wręcz o uldze, którą łzy przynoszą.

Wchodząc w drugi okres twórczości Lermontowa niesposób pominąć epiki. Wszak wtedy powstaje bodaj najsłynniejszy poemat epicki — wspaniała stylizacja ludowo-historyczna — *Pieśń o kupcu Kałasznikowie*, a z drobniejszych utworów — ballada wschodnia *Trzy palmy*, gawęda żołnierska *Borodino*.

Godny zanotowania jest ten zwrot do gatunków operujących obrazem, nasyconych konkretem. Teraz właśnie następuje zbliżenie do twórczości Puszkina z lat 30-tych. Znika gatunek powieści poetyckiej ze „spowiedzią" bohatera w centrum, co było wyrazem zlania się narratora z bohaterem. Miejsce jej zajmuje typ noweli czy opowieści wierszem, bliskiej gatunkom prozatorskim. *Tambowskaja kaznaczej-*

a czy *Saszka* (1839 r.) — oto typowe atunki mieszane. Trzeba podkreślić, właśnie na terenie tych gatunków ermontow kompromituje szablon ro- antycznej literatury. W zakończeniu *szki* wyśmiewa konwencję litera- ry „sztyletu i krwi", co jeszcze w *ojarze Orszy* było wszak jego wła- ym udziałem. Wypada przypomnieć, podobną rzecz robi Puszkin: *Do- ek w Kołomnie* i *Zamieć* — to nie- al parodia romantycznego schematu bularnego.

Jeszcze jedno niezwykle ważne *no- um* w zakresie traktowania tematyki rzynosi Lermontowowska batalisty- a. Konwencja literatury „szlachec- iej" kreowała tu narratora czy bo- atera lirycznego na obserwatora i ko- entatora boju. Typowym przykła- em — Puszkinowska *Połtawa*, w zakresie prozy — opowiadania łodego Tołstoja. Lermontowowski arrator jest bezpośrednim uczestni- kiem walki, niezależnie od tego, czy ędzie to wyraźna maska — jak w *orodinie* — czy „ja" liryczne w czy- tej postaci *(Sen, Pole Borodina)*. Po- stuje dzięki temu maksymalnie zdy- amizowany obraz, intensyfikuje się rzeżycie.

Ciekawe, że pod koniec życia Ler- ontow znów powraca do liryki ref- eksyjnej, a z nią — do młodzieńczego motywu miłości i śmierci. Lecz teraz rzybiera ona najczęściej postać bal- ady lub alegorii, zaś motyw miłości śmierci występuje w formie roman- u lub swego rodzaju psychologicznego ontrapunktu — jak np. *Sen* czy bę- dący wolnym przekładem z Heinego wiersz *Sie liebten sich beide, doch kei- er...*

Mimo tematyki prowokującej wprost do moralizatorskiej pointy — Lermon- ow tego unika. Subtelność owa ude- za szczególnie przy parafrazach pew- ych tematów, znanych skądinąd właś- nie z tendencji moralizatorskiej. A więc przede wszystkim — *Trzy pal- ny*, które są wyraźną, prawie pole- miczną odpowiedzią na Puszkinowskie *Naśladowanie Koranu*. O ile u Puszki- a wszystko kończy się na nowo usta- nowioną harmonią, u Lermontowa na odwrót — palmy zostają ukarane przez okrutnego Boga, a końcowy obraz jest wyrazem ziemskiej dysharmonii. Po- dobnie w wierszu *Puchar*, który koja- rzy się z Schillerowskim *Nurkiem*, choć usytuowanie społeczne w obu wierszach jest różne. Lermontowowski *Puchar* wręcz uderza swego rodzaju kompozycyjną abrewiaturą — pointą jest tu właśnie owo zaskakujące, nagłe ucięcie. To samo — w *Darach Tereku*.

Twórczość Lermontowa jest niewyczerpanym wprost źródłem dociekań różnego rodzaju — tak jest bogata, wielowarstwowa, wielobrzmiąca, a w tym wszystkim — trzeba to raz jeszcze podkreślić — najpełniej romantyczna. Nic też dziwnego — że w Polsce popularna. Współcześnie powstawały z niej liczne przekłady, robione niemal „na gorąco", a Słowacki w *Beniowskim* poświęca rosyjskiemu poecie strofy pełne uznania — w tym wypadku zresztą nie tyle ze względów literackich, co wręcz politycznych.

Jednak przekłady dawne są, jak zwykle w takich razach bywało, rozsiane po czasopismach i almanachach. Pierwszy obszerniejszy wybór z Lermontowa wydał w r. 1890 Czesław Mąkowski. I stąd — od razu duży skok do czasów nam współczesnych. Od roku 1954 do 1956 posypały się edycje z Lermontowa niezwykle gęsto. Za młodzieńczym dramatem *Hiszpanie* (PIW 1954 — przekład J. Zagórskiego), wydanym chyba tylko ze względów historyczno-literackich (utwór ukazał się w piwowskiej serii dramatów), ukazuje się oddzielnie, znów w seryjnej edycji poetyckiej, *Demon*, w najnowszym przekładzie Zbigniewa Bieńkowskiego, poprzedzony esejem o poemacie — pióra tłumacza. W tym samym roku — 1955 — wychodzi w „Czytelniku" wybór liryków, poematów i dramat *Maskarada*. Jest to godny odnotowania dorobek jednego tłumacza — Jerzego Zagórskiego. Wybór redagował i poprzedził wstępem Seweryn Pollak. 1956 rok przynosi najobszerniejszy z dotychczasowych, dwutomowy wybór, opracowany przez Zbigniewa Bieńkowskiego i Jana Śpiewaka. Tom pierwszy obejmuje liryki, tom drugi — poematy. Obszerny ten zestaw najważniejszych utworów prezentuje ogromną większość artystycznych przekładów poetów polskich.

Jak przystało na wybór o zakroju historyczno-literackim — zawiera on dość liczne dublety, gdzie przekład dawny towarzyszy współczesnemu,

gdyż — jak pisze we wstępie Zbigniew Bieńkowski — „...porównanie odczucia Lermontowa przez poetów polskich różnych epok może być interesujące dla miłośników poezji".

Istotnie, wyniki tych porównań są często zaskakujące. Nie mówiąc już o zupełnie nieraz odmiennej konwencji stylistycznej, szczególnie jeśli chodzi o przekłady poetów bliskich Młodej Polsce w zestawieniu z romantykami i współczesnymi — na ogół przekłady dawniejsze daleko nieraz odchodzą od oryginału. Np. już początek *Demona* w przekładzie Koroway-Metelickiego brzmi: „Posępny szatan, duch zuchwały..." — podczas gdy w oryginale jest dosłownie tak, jak w wersji Zb. Bieńkowskiego — „Posępny demon, duch wygnania...". Konsekwencje tego rodzaju odstępstw dla liryki, dla jej nastroju, wyrazu — mają nieraz znaczenie kapitalne. Przekład Bieńkowskiego daje pod tym względem pełny ekwiwalent oryginału. Zdarzają się i jemu pewne odstępstwa — np. amplifikacje lub wprowadzenie deminutiwów tam, gdzie ich nie ma w oryginale, co odbiera wierszowi uroczysty, epicki ton. Na przykład:

**...W których jak gwiazdy lśnią kamyczki**
**I krzewy róż, raj zieloności,**
**Gdzie słowik sławi czar samiczki...**

Jednak te, konieczne nieraz ze względów technicznych, dowolności nie zmieniają zasadniczego waloru przekładu.

Pięknie, jak zwykle, wypadły przekłady Wł. Słobodnika, szczególnie liryki o strukturze pieśniowej. Oddzielne miejsce zajmuje wśród nich *Modlitwa* (1837). Polski dziesięciozgłoskowiec z żeńską średniówką i klauzulą ma absolutny niemal walor rytmiczny rosyjskiego czterostopowego daktyla z daktyliczną średniówką i klauzulą. Jest równie śpiewny i rozkołysany. Słobodnik wprawdzie częściowo tylko oddał inwersyjność zdania oryginału, ale u Lermontowa jest ona tak zgęszczona, że kto wie, czy w przekładzie nie brzmiałoby to już dziwacznie.

Prześliczny przekład *Snu* pióra Juliana Tuwima z pietyzmem oddaje kontrapunktową kompozycję (strofa ostatnia jest wariacją pierwszej). Subtelność ta nie wyszła w przekładzie J. Zagórskiego — w jego wyborze. Natomiast *Nieporozumienie* (z Heinego) zamieszczone w niniejszym wyborze w tłumaczeniu Czesława Mąkowskiego, wydaje się dużo gorsze od przekładu Zagórskiego, który, niestety, nie znalazł się tu choćby jako dublet.

Z innych przekładów na uwagę zasługuje wspaniała *Pieśń o kupcu Kałasznikowie* pióra J. Tuwima (w tomie *Poematów*), przekłady — przeważnie „spiżowych" wierszy — Seweryna Pollaka, piękne liryki Anny Kamieńskiej, nieliczne — Mieczysława Jastruna.

Na zakończenie podnieść należy niezwykle obszerny i szczegółowy aparat edytorski. Wyczerpujący wstęp Zb. Bieńkowskiego zaopatrzony jest w szczegółową bibliografię przekładów polskich i uwagi o zasadniczych tendencjach stylistycznych tych przekładów. Przypisy Jana Śpiewaka poza szczegółowymi informacjami bibliograficznymi zawierają wiadomości na temat warunków historycznych i literackich powstania utworu, a często przytacza tu autor jeszcze dodatkową wersję przekładu polskiego, który z różnych względów nie mógł się znaleźć w wyborze.

*Krystyna Pomorska*

## DONIOSŁE WYDARZENIE LITERACKIE

Jerzy Szaniawski: *Dramaty zebrane*. Kraków 1958. Wdawnictwo Literackie; t. I — str. 475, t. II — str. 347, t. III — str. 367.

W cichym domku, w Zegrzynku, 30 kilometrów od Warszawy, nad brzegami Narwi, mieszka jeden z największych współczesnych pisarzy polskich.

erzy Szaniawski. Nie miesza się w gielk życia literackiego. Nie zajmuje tę sobą, nie umie i nie chce chodzić ze swoimi sprawami, nie dba o rozgłos, nie przejmuje się „interesami" literackimi.

Tego właśnie pisarza — skromnego cichego aż do granic literackiej abegacji — szykanowano w okresie 949—1955. Nie tylko go nie drukowano, lecz nawet nie pozwolono teatrom wystawiać jego utworów. W okresie dy tyle słabych lub wręcz nędznych sztuk narzucano polskim scenom, jeden z najbardziej interesujących dramaturgów skazany był na milczenie. W czasach, gdy nawoływano do racjonalizmu i realizmu, pomijano utwory, które w naszej literaturze stanowić mogą rzadki przykład intelektualnej przenikliwości i logicznego wysnuwania konsekwencji z danych, stwierdzonych przez obserwację.

Obecnie teatry grywają z powrotem sztuki twórcy *Żeglarza*. Grają je jednak — a raczej grały dotychczas — z pewnymi ograniczeniami, wynikającymi już nie tyle z zakazów i „poleceń" administracyjnych, co — z braku tekstów. Wstyd bowiem powiedzieć, że zarówno przed wojną (nawet gdy Szaniawski otrzymał Państwową Nagrodę Literacką), jak i po wojnie — drobna tylko część jego utworów ukazała się drukiem. Większość sztuk krążyła jako maszynopisy. A gdy nadciągnęła wojna, okupacja, oblężenie Warszawy w 1939 (kiedy to spaliły się m.in. Teatry Narodowy i Nowy), uwięzienie Szaniawskiego przez gestapo, powstanie narodowe 1944, wreszcie „szaber" lat 1944—1945, niektóre sztuki Szaniawskiego zawieruszyły się lub zaginęły. Z trudem odnaleziono pewne maszynopisy. Jedynie z *Krysi* (ciekawej komedii napisanej w 1935 r., pełnej ironii, osnutej na tle odkrycia „cudotwórczego" źródła) odszukano kruciutki fragmencik. Całkowicie zaginęło słuchowisko *Srebrne lichtarze* (1938).

Jeden z filologów szwajcarskich odnalazł niedawno zagubiony rękopis attyckiej komedii Menandra. Może i u nas za kilka stuleci jakiś badacz odkryje zagubione sztuki Szaniawskiego! A swoją drogą zamyślić się warto nad faktem, że w mało którym piśmiennictwie tak wiele zagubiło się utworów (od francuskich dramatów Mickiewicza poczynając) i tak często trzeba było podejmować prace restytucyjne (Małecki wydający utwory Słowackiego, Miriam wydający Norwida, walka do dziś nie zakończona o „pośmiertną" twórczość Fredry, Wierciński odszukujący przysypany pyłem bibliotek i przesądami bezmyślnych uprzedzeń rękopis *Komedii* Apolla Nałęcz-Korzeniowskiego, Hebanowski przypominający *Ruchome piaski* Choynowskiego, które weszły do „żelaznego repertuaru" współczesnych scen... czeskich, Wacław Kubacki na próżno wydający rewelacyjne utwory Świętochowskiego, Pigoń odszukujący *Grzech*, Monika Żeromska, która w rękopisie *Popiołów* znalazła pierwszy akt innej nieznanej sztuki Stefana Żeromskiego...). Sama ta lista może być przyczynkiem do niewesołych dziejów polskiej kultury.

Obecnie teatry nasze mogą nareszcie dotrzeć do takich utworów, jak *Murzyn, Ewa, Lekkoduch, Papierowy kochanek, Dziewczyna z lasu*. Już słychać, że dyrektor Aleksander Rodziewicz zapalił się w Szczecinie do *Murzyna*. Czytelnicy mogą nie tylko czerpać pełnymi garściami z twórczości Szaniawskiego, ale i śledzić etapy przebytej przez niego drogi. Krakowskie Wydawnictwo Literackie, które w trzech tomach ogłosiło całą dostępną nam dramaturgię Jerzego Szaniawskiego, może się poszczycić niemałą zasługą.

Co u Szaniawskiego najmocniej uderza? Ciekawy odcień subtelnej myślowej ironii. Osterwa, pisząc o Szaniawskim w *Scenie Polskiej* w 1930 roku, bystro podchwycił, jako jedną z cech charakterystycznych, „rodzaj humoru, od nikogo niezależny, na niczym nie wzorowany, nieoczekiwany, nie rozgryziony jeszcze przez publiczność". Jest to istotnie humor bardzo ciekawy i oryginalny. Powiedziałbym: humor „podszyty" ironią. U Szaniawskiego ironia jest niemal „narzędziem poznania", prawie że synonimem przenikliwego i zarazem barwnego — obrazowego — myślenia. By to lepiej docenić, należy się zastanowić nad dwiema „młodzieńczymi" sztukami Szaniawskiego: *Murzynem* (1917) i *Ewą* (1919).

W *Murzynie* przedstawiona jest pensja żeńska prowadzona według najnowszych i najbardziej uległych „snobizmowi" metod wychowawczych. Przeło-

żona, młoda i ładna, zamożna pani Ada, słyszała zapewne o Pestalozzim, o nowych eksperymentach pedagogii szwajcarskiej. Jej metoda polega m.in. na absolutnej szczerości między gronem nauczycielskim a uczennicami. I oto, przy pierwszej poważniejszej okazji, próba zastosowania tej metody prowadzi do tego, iż... obie strony kłamią jak z nut! Na pensji wybuchła bowiem wśród uczennic epidemia „zakochań" w młodziutkim ekspediencie sklepowym, Murzynie. Panienki „bujają się" w tym ślicznym chłopaku, owianym urokiem egzotyzmu; kochają się od najstarszej do najmłodszej; nie mogą spać ani jeść, ani odrabiać lekcji, ani uważnie słuchać wykładów. Rodzice i opiekunowie denerwują się i skarżą. Przełożona próbuje temu jakoś zaradzić. Ale wkrótce okazuje się, że także i między uczennicami a przedmiotem ich miłości nie ma absolutnej szczerości. On, urodzony już w Warszawie, człowiek, który nigdy nie oglądał Afryki, marzy o swojej gorącej i dalekiej ojczyźnie. Razem z uczennicami urządza więc „zabawę w podróż" do Afryki. Ale cóż, tylko najmłodsze dziecko, jeszcze nie rozbudzone, szczerze uczestniczy w tej grze; inne uczennice chcą tylko wykorzystać zabawę dla celów określonych flirtem.

A oto problem sztuki pt. *Ewa*. Bogaty właściciel ziemski, Sołtanowicz, finansuje budowę nowego kościoła. Zwołuje komitet, ogłasza konkurs. Pierwszą nagrodę otrzymuje, realizujący postulat „stylu rodzimego" i „narodowego", „laureat zawodowy" (jak widać, pod tym względem stosunki mają u nas cechę trwałości). Ale ambitny właściciel, respektując formalnie wynik konkursu (tj. płacąc wyznaczoną warunkami konkursu nagrodę), chce realizować pomysł inny, odpowiadający własnym jego zamiłowaniom estetycznym: projekt buntowniczy, śmiały, przekorny, „awangardowy". Zarysowuje się konflikt, komitet ostro przeciwstawia się swemu przewodniczącemu. Nagle przychodzi wiadomość, że autor owego śmiałego projektu był kiedyś „ideałem" młodej i pięknej żony właściciela majątku. Sołtanowicz natychmiast zmienia front; bojąc się przyjazdu (i stałego pobytu) niebezpiecznego dla siebie rywala, zaczyna przyznawać rację dawnym swym oponentom. Finał sztuki pięknie punktuje ów ironiczny (zresztą psychologicznie umotywowany) przebieg wydarzeń. Sołtanowicz wygłasza kwieciste przemówienie, w którym „wyrzeka się samowoli" i mówi o poddaniu się woli większości, o demokratyzmie, uwzględnieniu potrzeb ludu, i o narodowym stylu w architekturze: „Muszą przyjść silni ludzie, co stworzą nareszcie nasz odrębny styl. Tu musi być praca i walka, przede wszystkim praca. Nie kaprys, nie fantazja, ale praca". I przewodniczący komitetu, Glebowski, „podchodzi do Sołtanowicza, w milczeniu bierze jego rękę... po chwili mówi uroczyście: »Gdy Ojczyzna ma takich synów, my starzy możemy umierać spokojnie«...".

W tych swoich pierwszych sztukach bawi się Szaniawski ironiczną zdolnością przenikania zjawisk. Ale niebawem igraszka przestaje być głównym celem twórczym i staje się środkiem poznania. W *Papierowym kochanku* (1920) — ludzie mający poczucie swej schematyczności są jakby „wycięci z kart książek"; jest to jakby polemika z przeżytkami pojęć młodopolskich (i nie tylko młodopolskich). Jeszcze silniej i ciekawiej uwydatnia się to w *Ptaku* (1923). Bunt młodości przeciw zatęchłej atmosferze starego miasteczka zmierza do tego, żeby życie było bogatsze i ciekawsze, a nie tylko, „umownie" i symbolicznie, upiększone. Przełomowym momentem wydaje się powstanie *Żeglarza* (1925). Owa „teorio-poznawcza" sztuka Szaniawskiego demonstruje trzy różne wersje o znaczeniu tego samego faktu: naiwnie „brązowniczą", młodzieńczo-obrazoburczą i ostatnią, najbliższą prawdy, zdradzającą pełną sprzeczności i „komplikacji" formę zjawisk. Znamienne, że po tej premierze pisarz milczy kilka lat. Dopiero w roku 1929 ukazuje się na scenie Teatru Narodowego w Warszawie sztuka *Adwokat i róże*, analiza funkcji obrońcy w społeczeństwie; ironia zaprawiona wolą przeniknięcia powierzchni zjawisk wiedzie tu ku obronie niesłusznie posądzonego nawet za cenę... obrony przeciw samemu sobie. Czysto racjonalistyczne stanowisko polemiki przeciw „pozorom" przemienia się więc w instynktowną próbę podejmowania walki z tym, co nieprawdziwe, ponieważ wynikające z sądów uproszczonych i płytkich. Najciekawszym jednak

siągnięciem w tym planie myśli wy-
aje mi się, wystawiony 28.I.1933,
*lost*. Tu jest już śmiałe i bezpośred-
ie — a zarazem subtelnie wyważo-
e na szalach instynktu sprawiedliwo-
i — wystąpienie przeciw krzywdzie.
akończenie sztuki, gdy „zegar wybija
odzinę dobrą" (dobrą — pozornie) —
zastosowanie dramatycznej ironii,
e dla wymierzenia sprawiedliwości
obrony niewinnie posądzonych, na-
et za cenę ukarania człowieka, który
godnych szacunku pobudek popełnił
yn nieetyczny.

Trzeci tom *Dramatów zebranych* Szaniawskiego rozpoczyna się *Dziewczyną z lasu*, sztuką o godnych uwa-
„rezerwatach dzikości" wśród szyb-
ich przemian naszej cywilizacji. Cie-
awe, że prapremiera odbyła się 19.I.
939 w „Ateneum" (słynna i wielka ro-
Stefana Jaracza jako Gajowego!),
akby w przeczuciu (czy raczej w dob-
ym wyczuciu) procesów społecznych,
widaczniających rozmiary owych re-
erwatów dzikości w społeczeństwach
ajbardziej cywilizowanych. W tym
asie Szaniawski zajął się nową for-
ą dramaturgii: słuchowiskami radio-
ymi. W roku 1935 powstaje *Zegarek*,
roku 1937 — *Służbista*, w 1938 —
*rebrne lichtarze*. Lakoniczność dialo-
u radiowego odpowiadała pisarzowi,
d pierwszych swych sztuk zmierzają-
emu ku dramatycznej „kondensacji".
askoczenie wydarzeniami nieprzewi-
zianymi, a jednak umotywowanymi
logiką nieodpartą, sprzyjało tej for-
nie, pozostawiającej bardzo wiele wy-
braźni słuchacza i działaniu aluzji.
radiofonią związała się też geneza
dnej z najbardziej interesujących,
ywołujących najsilniejsze wrażenie
tuk Szaniawskiego: *Dwóch teatrów*.
rodkowy „człon" tej sztuki — jedno-
któwki *Matka* i *Powódź* — pisany
ył tuż przed wojną dla radia. W cza-
ie wojny i tuż po jej ukończeniu
snuł się dokoła tych słuchowisk dra-
nat dwóch koncepcji teatru: wery-
yczneg o „Małego Zwierciadła" (de-
onstrującego owe jednoaktówki jako
wój program) oraz teatru aluzji. To
estawienie jest zarazem metaforyczne.
oznanie, nawet najbardziej precyzyj-
e, odkrywcze i śmiałe, nie wyczerpie
gdy do samego „dna" niezgłębionej
tudni, jaką jest rzeczywistość; pozo-
tanie zawsze jakiś, jeszcze nie rozpo-
nany i niepokojący nas „margines".

Oto jak mi się zarysowuje idea *Dwóch teatrów*, sztuki, która w latach 1946—1949 odbyła marsz triumfalny po naszych scenach, wywołała gorące dyskusje (np. moją i Stefana Flukowskiego z Tadeuszem Peiperem na łamach *Odrodzenia*), ukazała się w *Twórczości* i w wydaniu książkowym (krakowskiej Spółdzielni Księgarskiej „Czytelnik"), potem została na jakiś czas „wstrzymana" wraz z resztą dramaturgii Szaniawskiego, by wrócić triumfalnie na scenę krakowską im. Słowackiego 17.II.1957.

Lata 1948—1949 przynoszą dwie dalsze — i jak dotychczas ostatnie — sztuki Szaniawskiego: *Kowala, pieniądze i gwiazdy*, którą można nazwać jedną z najciekawszych w literaturze sztuk o „pechu" i skomplikowanym mechanizmie jego działania, oraz *Latającego chłopca* (1949), obraz walki człowieka zmagającego się ze „zbyt ciasnym" dla niego życiem.

Wydanie *Dramatów zebranych* Szaniawskiego w krakowskim Wydawnictwie Literackim pozwala na podpatrzenie perspektyw, jakie otwiera ta twórczość. Rzecz ciekawa, że już w młodzieńczym *Lekkoduchu* (1922) odgrywa znaczną rolę element „gry", to jest celowego dobierania pewnych elementów rzeczywistości przez rozgrywających swe sprawy bohaterów. Ta cecha charakterystyczna Szaniawskiego ma znaczenie prekursorskie. Ale dla autora *Mostu* igraszka nie jest celem „autonomicznym": nie jest igraniem dla igrania, ale środkiem artystycznego poznania.

Jak dotychczas, był Szaniawski tłumaczony na języki: niemiecki (*Ptak, Żeglarz, Adwokat i róże, Fortepian*), flamandzki (*Ptak*), włoski (*Żeglarz, Adwokat i róże*), łotewski (*Most, Adwakat i róże*), czeski (*Adwokat i róże, Dwa teatry, Ptak*), szwedzki (*Adwokat i róże*), angielski (*Adwokat i róże*), duński (*Most*), serbochorwacki (*Dwa teatry*), francuski (*Most, Dwa teatry*). Gdybyśmy mieli przedstawicielstwa zagraniczne bardziej (i umiejętniej) zatroskane o udział naszej dramaturgii w repertuarze światowym, myślę, że mogłyby na wielu scenach wywrzeć silne wrażenie utwory takie, jak *Murzyn, Żeglarz* czy *Dwa teatry*. Ale czas jeszcze to zaniedbanie naprawić.

Wydawnictwo Literackie włożyło wiele imponującej pracy w edycję

*Dramatów zebranych.* Zgromadzono przez skrzętne poszukiwania całą dostępną dramaturgię pisarza, wydano na dobrym papierze, z pięknym portretem Szaniawskiego, w estetycznej i trwałej okładce, z przypisami Ryszarda Górskiego, ustalającymi daty prapremier i ważniejszych premier oraz obsady aktorskie. Luką jest brak danych „literackich" (np. daty powstania utworów) oraz biograficznych. Sumienne te i bardzo ciekawe przypisy przynoszą wiele nieznanych szczegółów. Zauważyłem jednak w tomie trzecim, że niedokładnie podano obsadę *Dziewczyny z lasu* na pamiętnej prapremierze w „Ateneum", 19.I.1939. Oprócz Jaracza (Gajowego), Bonackiej (Anny) i Kalinowicza (Kłusownika) wspomniano tylko nazwiska aktorów bez określenia granych przez nich ról, podczas gdy w innych wypadkach otrzymaliśmy obsadę pełną. A przecież można było ustalić wszystkie szczegóły dotyczące prapremiery przez przejrzenie recenzji i rozmowy z żyjącymi jeszcze aktorami ówczesnego „Ateneum". Trochę omyłek wkradło się w przypisy dotyczące premiery *Latającego chłopca*, która odbyła się w Warszawie 4.I.1958 (przeszłość, jak widzimy, niedawna!). Żonę grała przecież Helena Dunajska (nie Dunajewska) Helenę — Alicja Pawlicka. Niekompletne są także informacje dotyczące bibliografii utworów dramatycznych Szaniawskiego (zapomniano np., że fragmenty *Kowala* oraz *Latającego chłopca* zamieścił krakowski miesięcznik *Listy z Teatru*, z którym Szaniawski współpracował i gdzie ukazały się także słynne jego eseje o kasie teatralnej i o Perzyńskim).

Można na zakończenie westchnąć z żalem, że *Dramaty zebrane* Szaniawskiego ukazały się tylko w 4.000 egzemplarzy. Będą więc na pewno rzadkością bibliograficzną, jak poprzednio wydane książki tego pisarza *Tutka* i *W pobliżu teatru*.

*Wojciech Natanson*

## WŁASNE WIDZENIE ŚWIATA

Irena Tuwim: *Łódzkie pory roku.* Warszawa 1958. „Czytelnik"; str. 125.

Często bierze się do ręki księgę grubą i opasłą, jakby ciężką od myśli ludzkiej, a kiedy przebrnie się przez nią z trudem aż do końca, odkłada się ją z westchnieniem ulgi, jak rzecz martwą, aby już nigdy do niej nie wrócić.

A czasem nawinie się pod rękę książeczka drobna jak pensjonarski albumik do wpisywania wierszy, ale bije z niej źródło tak świeżego artyzmu i promieniuje tyle ciepła uczuć, że człowiek nie chce się z nią rozstać i przywiązuje się do niej jak do istoty żywej. Taka właśnie szczupła rozmiarami, ale po brzegi nalana orzeźwiającym sokiem treści jest książeczka Ireny Tuwim *Łódzkie pory roku.*

Traktuje się ją zazwyczaj w powiązaniu z dzieciństwem i wczesną młodością brata autorki, Juliana Tuwima, poniekąd jako przyczynek do jego biografii. W ten sposób zwęża się nurt utworu, rozsadzającego ramy narzuconego mu schematu. Bez wątpienia *Łódzkie pory roku* skrystalizowały się w orbicie wielkiej siostrzanej miłości autorki do brata poety, ale to jest jej własna orbita. *„Mon verre est petit, mais je bois dans mon verre."*

Z pięciu zawartych w tomiku utworów właściwie tylko w tytułowych *Łódzkich porach roku* osoba Julka i jego sprawy wysuwają się na pierwszy plan i one to właśnie nadają temu opowiadaniu charakter wspomnieniowy. Pozostałe cztery to urocze nowele, skomponowane ręką świadomej artystki i bystrej obserwatorki ludzi i rzeczy, utrwalonych przez niezawodną pamięć i wrażliwość dziecięcą.

Zdawałoby się, że te obrazki powinny mieć charakter idylliczny. Wyłamują się one jednak wyraźnie z powszechnej normy dziecięco-wspomnieniowej. Ciąży na nich ponura i za-

niona atmosfera Łodzi. Nam, dzie-
n Warszawy, to „złe miasto“ wy-
e się dziwnie obce i egzotyczne.
rawdzie i u nas bywały takie zim-
wilgotne i mroczne mieszkania, jak
w którym wśród ciężkich sprzę-
torowały sobie z trudem drogę
słońca dwie cieplarniane rośliny:
a i Julek. Ale u nas za oknami, na
wórku, na ulicy, w Saskim Ogro-
, na schodach kościołów kipiała
ska, musował swoistym, trochę ło-
erskim humorem bliski nam mo-
i sercem warszawski tłum; miasto,
ne zabytków dawnej świetności, od-
ecznych świątyń, pałaców, kamienic
eszańskich, otwierało przed dziećmi
rbnicę narodowego bohaterstwa
męczeństwa, uczyło wierzyć i ko-
ać.

Tymczasem w *Łódzkich porach roku* aje się obcość i wrogość dwóch iatów, które jak dwie nieubłagane, chome ściany napierają na przypad-wo, jakby przelotnie uwite gniazdo dzinne Tuwimów. Z jednej strony szne dynastie królów przemysłu, lonizatorów-lodzermenszów, z kultu-polską nie mających nic wspólnego, drugiej — nieprzenikniona masa ro-ciarska, „biali Murzyni“ obcego ka-tału. A pośród tych dwóch światów gubieni i bezradni rodzice Tuwimo-e. Ojciec, żyjący strzępami wspom-eń o dalekich podróżach i ukocha-m Paryżu, matka, trawiona nieule-alną żądzą zmiany, z wyobraźnią, glującą po falach nieziszczalnych arzeń. Para stroskanych inteligentów z perspektyw.

Właściwy ton całemu domowi nadają ie dziewczyny — służące: sadystycz-a Mania Bednarek, wyżywająca się rutnie w *Strachach dzieciństwa*, przemiła, na wskroś polska i chłop-ka Antosia Rokosik, bohaterka prze-licznej noweli *Antosia i my*. Nie co-am tego słowa „nowela“. Uważam, że o jest właściwe miano dla tych ożyv-ionych i doskonale pod kątem sy-nacyjnym skomponowanych wizerun-ów, jakimi są: Antosia Bednarek pani Czarnomska.

Dokładność zapamiętanych i arty-tycznie wskrzeszanych rysów, gestów, łów, zwrotów, intonacji głosu, odru-hów lub świadomie przybieranej po-y ma w sobie coś z precyzji sztychu, jednocześnie z tej siły dynamicznej, tóra nie pozwala roślinie stać się mumią z zielnika, a żywemu człowie-kowi — kukłą. Najbliższe otoczenie małej Irki, jej rodzice, brat Julek, je-go kolega Maks, dzięki któremu ro-dzeństwo Tuwimów dostępuje wta-jemniczenia w misteria muzyki, wszy-scy ci dziwni sąsiedzi z przybudówki w oficynie, obserwowani latem przez okno kuchenne, ci ludzie o niemiec-kich, żydowskich, rzadziej polskich nazwiskach, ci Kowalscy, Laukowie, Petzold z córką Erną, Cymerowa z córką Sabiną, do której „przyjeżdżali panowie“, wreszcie najbiedniejsi z nich: nafciarz i śledziara — wyłaniają się z mgieł czasu z wypukłością pła-skorzeźby, a czasem z karykaturalną niemal wyrazistością piórkowych ry-sunków Norblina.

Plastykę tej książeczki można by nazwać „zmysłową“, nie w sensie ero-tycznym, który tu nigdy nie dochodzi do głosu, ale w pełnym znaczeniu do-znań wzrokowych, akustycznych i... po-wonieniowych. Wzrok małej Irki nie ślizga się po powierzchni rzeczy, ale syci się ich barwą i kształtem, aby po latach przerodzić się w plastyczne słowo, uszy chłoną melodie, nucone przez matkę, śpiewane przez służące, grane przez Maksa na fortepianie, na-wet próbowane przez Zygmunta Czar-nomskiego na mandolinie. A wreszcie największe odkrycie w tej dziedzinie: echo, wywoływane po raz pierwszy na letnisku w Inowłodzu, tym miejscu czarownych objawień, szumu drzew, śpiewu ptaków.

Odrębną specyfiką pociągają wraże-nia węchowe. Pani Engelhard w swo-im miękkim futerku cała pachnie zi-mą. Portret Czarnomskiej nie byłby zupełny, gdyby nie odór jej zepsutych zębów i palce, pachnące naftą i oliwą. Podwórze w domu Czarnomskiej, któ-re „było zupełnie jak na wsi“, „pa-chniało sianem, kurami i końskim łaj-nem“. Kretony w sklepie braci Zindel mają odór rycyny. „Zapach nafty w połączeniu z zapachem śledzi miał już na zawsze znak równania z dnem nę-dzy.“

Ponure było to dzieciństwo przy uli-cy Andrzeja. Rozjaśnia się ono z każ-dym pojawieniem się na widowni cza-rodzieja Julka. Jego dziwaczne pomy-sły, rurki od lekarstw, w których wa-rzy nad świecą kolorowe płyny, pudła, pełne jaszczurek i węży, przywożone z Inowłodza, panny obtańcowywane

na letnisku, gromadne wycieczki, odpusty małomiasteczkowe, z których przywozi koziki, kogutki i organki, wreszcie książki i pisma, za jego sprawą zaludniające dębowe półki, robione na zamówienie u Laukego, cała ta magia budzącej się poezji wieje przez duszne łódzkie mieszkanie jak ożywczy przeciąg.

Wreszcie odkrycie o zabarwieniu niemal mistycznym: Julek gubi klucz od swej szuflady. Wezwany ślusarz otwiera ją przy wszystkich. „Leżały tam czarno oprawne, grube bruliony. Na każdym wytłoczone było złote pióro." A na stole „leżał płaski krzyż z kopenhaskiej porcelany z głową Chrystusa w ciemiowej koronie. Na odwrotnej stronie krzyża wypisał Julek niebieskim atramentem: »Kto raz się zgodził nieść swój krzyż, tego nań wiecznie wbijać będą«".

Skończyło się dzieciństwo. Powróci ono jednak żałosnym echem w ostatnim obrazku: *Widzenie*. Po latach, kiedy Irka i Julek są już dorośli i stworzyli sobie własne życie, to słowo pada często w ich warszawskim już mieszkaniu. Oznacza ono odwiedziny w zakładzie dla umysłowo chorych, gdzie od trzech lat leczy się na melancholię matka tych dwojga. Pogodny pomimo wszystko książeczkę zamyka akcent tragiczny. Chora żyje „w ciągłym przeczuciu nadchodzącej katastrofy, która... zagraża nie tylko jej samej i najbliższemu jej otoczeniu, ale całej ludzkości. Jej w i d z e n i e świata...".

Jest to ostatnie lato przed wybuchem wielkiej wojny...

Rozstajemy się z tą książeczką pod wrażeniem niedosytu. Między czterema pierwszymi obrazkami a „widzeniem" istnieje luka. Pragnęłoby się wraz z autorką serdecznej przedmowy do *Łódzkich pór roku*, Heleną Boguszewską, widzieć tę pustkę wypełnioną przez „równie sugestywną i żywą książkę".

*Stefania Podhorska-Okołów*

## NA DROGACH HISTORIOGRAFII RACJONALISTYCZNEJ

W i t o l d K u l a: *Rozważania o historii*. Warszawa 1958. Państwowe Wydawnictwo Naukowe; str. 296.

*Rozważania o historii* Witolda Kuli składają się z dwóch części. Pierwsza obejmuje właściwe rozważania nad nauką historii, rozwojem jej warsztatu, osiągnięciami i brakami, szczególnie w minionych latach, nad zadaniami naukowymi i odpowiedzialnością społeczną historyka jako uczonego, pisarza i obywatela, nad trudnościami i urokami jego pracy. Część drugą stanowią znacznie wcześniej powstałe *Gusła*, pisane pierwotnie bez myśli o druku, który możliwy okazał się dopiero niedawno. Jest to garść apokryficznie ułożonych listów dwóch przyjaciół, Lucjusza i Klaudiusza, sprzed piętnastu wieków. Część ich miała się zachować w nieznanej grocie w okolicy Morza Martwego. Autor nawiązuje tu do znanych odkryć z ostatnich czasów. Poświęcił on te listy dyskusji nad stosunkiem intelektualisty, uczonego tamtej doby, do ideologii, roli i władczej pozycji zwyciężającego chrześcijaństwa. Sens ogólny i wiele aluzji jest tu całkiem przejrzystych, rzecz zbliża się do niektórych rozważań literackich z ostatnich dwóch lat.

Gorzka to lektura i o swoistym zarazem uroku. Książka po brzegi przepełniona refleksami poszukiwań i trudności, rozterki i rozdarcia naszego czasu. Mimo jednak wielu ujemnych świadectw, które przynosi, przenika ją spora doza optymizmu. Jego źródła tkwią w poczuciu różnolitości i zmienności historycznej, wielości barw i wartości życia, w zrozumieniu przez autora dokonywającego się w dziejach, choć tak nieraz opornie, rozwoju. Książka wybitnie humanistyczna. Założenie, że „przedmiot badania nauk humanistycznych jest jeden: człowiek żyjący w społeczeństwie, badany przez jego twory" (str. 94—5), i drugie: „hi-

rię rozumiemy tu jako wiedzę społecznych wartościach i jako órczość kulturalną" (str. 17) — wią- tę pracę z tymi dawniejszymi nowszymi dociekaniami nad losem owieka, które — mimo wszystko — szą wielkość ludzkich możliwości. iele jest mocy natury, lecz nie ma ększej nad człowieka..." — głosi emowa chóru w *Antygonie*. Nie ko w złym. Autor, historyk, bliski t stanowisku tych pisarzy dzisiej- ch, którzy dają świadectwo praw- e, że u człowieka przecież więcej rzeczy godnych podziwu niż po- rdy.

Nieduża książka W. Kuli pełna jest edzy z różnych dziedzin historii socjologii. Jest w swym zasięgu perspektywach bardzo europejska. e trudno także dostrzec w niej cen- wątki myśli polskiej: Czarnowskie- czy Krzywickiego. Tym bardziej edne jest zastrzeżenie autora na stępie: „nie jest to książka naukowa", yż nie przynosi systematycznego kładu wybranych zagadnień, lecz ko sugestie i propozycje (str. 7). przecież nie darmo w jednym z li- ów Lucjusza znajdujemy pochwałę równo „sztuki wyrafinowanej" jak tiudy, eseju, próby", używając in- j metafory — lekkich gałązek na jnej koronie wielkiego drzewa na- . Jest to sprawa gatunku literac- ego, tych gatunków jest i może być że w obrębie nauki niemało. For- eseju jest tu na swoim miejscu k najbardziej. Inna to zaś już rzecz, pozorną (przy całej ich bowiem do drobiazgu przemyślanej budowie ewnętrznej) dorywczość zebranych myśli, zaopatrzonych niejednokrot- e w mnóstwo pytajników, doprowa- ił autor z widocznym upodobaniem ekiedy może zbyt daleko.

Ale książka ta mówi jeszcze o czymś ięcej niż o dużej wiedzy i równie anej dociekliwości analitycznej au- ra. Co ją zbliża zwłaszcza do niektó- ch nowszych dążeń historyków fran- skich, to twórcza ciekawość (trud- jest dobrze oddać w języku polskim ęno z umiłowanych wśród naszych zyjaciół Francuzów pojęć: *curiosité*), zatem zainteresowanie dla najroz- aitszych stron i dążeń życia oraz wy- wytywanie wciąż rosnących, otwie- jących się problemów, które życie przeszłe i obecne, nasuwa. I druga z cech humanisty: wrażliwość. Jakże np. charakterystyczny jest dla autora taki oto zwrot, poświęcony owym „za- szczutym esseńczykom, którzy w ja- skiniach... chronili swe manuskrypty i zawartą w nich »dobrą nowinę«... i zachowali (ją) dla nas... wzruszonych do głębi ukazującym się w nich świa- tem myśli ludzkiej" (str. 25). Jest to wrażliwość na wartości kultury, cier- pień i pragnień, wizji i zdobyczy ludz- kich, wartości tworzone przez całe po- kolenia i epoki. Jest to również zro- zumienie dla wrażliwości tamtych lu- dzi.

Na zawartość rozpatrywanej książki składają się trzy warstwy zagadnień i materiałów, ujęte przez autora w różnej formie.

Na pierwszy plan wysunąć trzeba zgodnie z intencją samego autora tę grupę spraw ideowych i politycznych, które ukazał on w listach Lucju- sza i Klaudiusza. Czy reprezentują one różne stanowiska różnych ludzi? Nie sądzę. Jest to raczej wewnętrzny dia- log intelektualisty, badacza o wysokim poczuciu moralnym, dialog, który autor zobiektywizował. Dopuszcza on taką interpretację, najwyraźniej pisząc, że celem listów jest „danie świadec- twa temu, co działo się w tych latach w naszych duszach" (str. 12). I wła- śnie takie ujęcie sprawy zapewnia li- stom szczególną wartość intelektualną. Nie należałoby przy tym ich sensu zawężać tylko do dramatu owych „pa- ru pięknych lat po wyzwoleniu", jak się wyraża autor na którymś miejscu, lat ideowego poruszenia i nadziei wie- lu twórczych i żywych polskich umy- słów. Na zarysowany tu konflikt war- to spojrzeć również z perspektywy zasadniczej i nigdy nie łatwej sprawy stosunku jednostki do społeczeństwa, intelektualisty do ogółu ludzi czy pew- nej określonej klasy i jeszcze kon- kretniej — określonej grupy rządzącej. Oczywiście nie umniejsza to wyjątko- wej wagi tego jednego przypadku, który dla jego aktorów był czymś je- dynym, niepowtarzalnym, od którego wspomnienia nie łatwo jest się uwol- nić. Zjawiska te traktuje się często jako nieuchronny proces alienacji, któ- remu ulega jednostka w każdym spo- łeczeństwie współczesnym. Warto jed- nak pamiętać o różnicach. W tam- tych „pięknych" latach Klaudiusz, spo- śród dwóch przyjaciół bardziej odda-

lony od życia, mimo wszystko i on „chciał ulec" swemu przyjacielowi czy jednemu z dwu głosów wewnętrznych — „chciałbym, stwierdza, byś mnie przekonał". Działo się to w sytuacji, gdy „cała dusza buntuje się przeciwko rosnącej izolacji", lecz równocześnie postawa łatwizny i rezygnacji, *victa causa placuit Catoni*, napawa obrzydzeniem (str. 248). Postawa ta nie odbiegła zbyt daleko od stanowiska Lucjusza, który „chciał siebie samego przekonać" (str. 249). Usiłował, a stanowi to jeden z wymownych elementów tego dokumentu psychologicznego, jaki tworzą listy, wzmocnić swoje własne samopoczucie faktem dokonanego wyboru ideowego, maksymalnie uheroizować sąd własny o sobie jako o tym, który opowiada się po stronie rewolucji i mas (str. 250). I oto poprzez różne przeciwieństwa i opory wewnętrzne, poprzez wstręt nie tylko do ordynarnego gwałtu i kłamstwa, lecz i oślizgłych podszeptów czy bombastycznych nawoływań „dewótek obojga płci" nowej wiary, z najwyższym trudem odstępując „zwątpienia", które jest źródłem wszelkiej filozofii i nauki — dialog Lucjusza i Klaudiusza dobiega swego kresu, który oznacza wypłynięcie na „główny nurt". Dla jednego z nich, to jest dla Klaudiusza, celem zdaje się być możność prowadzenia umiłowanej ponad wszystko „pracy", choć w nowych warunkach. Dla drugiego, dla Lucjusza, jest nim „karne podporządkowanie się" nowej „organizacji" i jej oddziaływaniom (str. 287). W tym jednak momencie dopuścił autor chwyt starego dramatu, lecz takie, powiedzmy, było jego prawo. Przerwał pisanie listów po upływie owych „pięknych lat". Działając na zasadzie *deus ex machina*, szakal pożarł ich ciąg dalszy. Umożliwiło to zapuszczenie zasłony nad dalszymi losami, zachowaniem się i postępkami Lucjusza i Klaudiusza. We wszystkich innych rozważaniach mówi już autor nie tyle o wewnętrznych konfliktach i przeżyciach, ile o stosunkach zachodzących pomiędzy nazbyt tu ostro przeciwstawionymi sobie politykami, to jest rządzącymi, i światem uczonych. Ginie tu m.in. kwestia warunków i stopnia współodpowiedzialności części tych ostatnich za minione lata.

Nie miejmy jednak pretensji do autora. Pomyślmy raczej o tym, co dał, niż o tym, czego nie uwzględnił. Sprz ciwić się przy tym należy obu wspor nianym na wstępie ocenom listów strony ich pierwszych czytelnikó gdyż, jak sądzę, autor nie dał w ni ani, jak pisze, oskarżenia, ani, jak n insynuowano, usprawiedliwienia mini nych lat. Inkwizycje, oskarżenia, obr ny, wyroki i egzekucje — nie są z daniem nauki. Intelektualnie i sp łecznie dał autor coś znacznie więc Ukazał i naświetlił różne jego stror dramat związków jednostki z szersz mi dążeniami i instytucjami społec nymi. Przyczynił się do ich zrozumi nia. Umocnił swym arcyciekawym d kumentem psycho- i socjologiczny przekonanie, że jeśli rzeczywiście mo na i trzeba oczekiwać od uczone i obywatela wyboru ideowego, oczek wać zatem, by z pełnym przekonanie dochodził on do pewnych określony pozycji ideowych i politycznych i innej drogi nie ma dlań w świec współczesnym — to przecież nie wol tych związków i współzależności uto samiać z jednostronnym i koniunkt ralnym dyktatem polityków wobec n uki. Poszukiwań zaś, które stanow istotę badań naukowych, nie wolno z stępować wiarą.

Drugą z warstw, którą znajdujemy książce W. Kuli, stanowi część właśc wych już rozważań nad nauką histor Zgromadził ich autor mnóstwo. Dot czą one wszystkie historii pojętej int gralnie, obejmującej zatem możliw wszystkie dziedziny życia w ich wzajen nym uwarunkowaniu i związku, tyc się historii najściślej powiązanej z s cjologią, a także z innymi naukan które historyk nowoczesny może okr ślić jako dla siebie pomocnicze, odd jąc w zamian swoją wiedzę o przeszł ści, a poniekąd także o niektórych el mentach i czynnikach teraźniejszoś na usługi tamtych nauk. I tak int resujące uwagi dotyczą tu statysty rozumianej nie tylko jako zespół pev nych umiejętności technicznych, le jako dyscyplina o podstawowym zn czeniu dla ściśle wymierzonego, ilości wego ujęcia zjawisk. Autor słuszn atakuje częste jednostronności ty ujęć, wskazując potrzebę umiejętne łączenia z sobą ilościowej i jakościow strony procesów społecznych. W pral tyce rzecz nasuwa jednak niemało wą pliwości. U nas np. ostanio nadmierr przykładano wagę, i przesadnie, c

zw. zaczątków nowego, choćby nikłych, gdy tymczasem wokół przemożnie panowały jeszcze „stare“ siły i stosunki, jak w okresie przejścia od epoki feudalizmu do kapitalizmu. Chyba po raz pierwszy natomiast podjął W. Kula w tym stopniu sprawę ogromnie ciekawą, a ostatnio całkowicie leżącą u nas odłogiem, sprawę znaczenia psychologii społecznej. Przy krytycznym spojrzeniu na jej możliwości, autor uwydatnia znaczenie tej dyscypliny także dla zrozumienia poczynań jednostek i mas w przeszłości, dla kształtowania się świadomości społecznej i zbiorowego światopoglądu. Te zaś zagadnienia jak najsłuszniej wchodzą coraz szerzej w orbitę zainteresowań nauki współczesnej.

Liczne rozważania szczegółowe wiążą się w tej partii książki z jednym założeniem podstawowym. Wbrew niechlubnym praktykom niektórych kół i instytucji naukowych w ostatnich latach nakazuje ono traktować naukę jako zespół zasad i technik szczegółowych — wciąż otwarty i wciąż doskonalony.

Nie znaczy to, aby rozważania te — zgodnie z intencją samego autora — nie prowokowały do różnych dyskusji i kontrowersji czy też uściśleń.

Sporo nieporozumień może wywołać twierdzenie: „zasadniczy zrąb faktów jest znany“ (str. 22). Autor wyłącza z tej konstatacji — lecz nie bez powodu wyłączenia tego dokonuje w dziedzinie, w której jest wybitnym specjalistą — historię gospodarczo-społeczną nowożytną i nowszą. Inni specjaliści byliby z pewnością gotowi wyłączyć z tak sformułowanego twierdzenia również inne dziedziny. Oto przed badaczami takich dziedzin, jak stosunki polityczne, idee czy instytucje, stają jakoby dziś raczej nowe problemy niż nowe fakty. Nic podobnego! Przede wszystkim autor nazbyt szeroko odwołuje się w tym względzie do przebiegu X Kongresu Nauk Historycznych w Rzymie w r. 1955. Zdania były tam podzielone. W dziedzinie pozornie najbardziej już przebadanej, ale, dodajmy też, w dyscyplinie najbardziej dotąd ścisłej spośród nauk historycznych, to jest w mediewistyce, referent sekcji, prof. Renouard, wypowiedział się przeciwko poglądowi, który szerzy u nas W. Kula. Mówił m.in.: „Czytając nagłówki komunikatów można by sądzić, że historia działań i zdarzeń *(histoire des faits)* została już wyczerpana... A tymczasem byłoby niebezpieczne zbyt szybko posuwać się na tej drodze. Musimy zdawać sobie sprawę z luk w naszej dokumentacji i zacząć je zapełniać... należy zapewnić sobie przede wszystkim podstawy, publikować źródła i tworzyć wielkie, pogłębione monografie, które osobistości historyczne i wydarzenia umieszczają na właściwym im miejscu w konkretnym okresie“. Prawda, że źródła takiego poglądu tkwiły w Rzymie m.in. w specyficznym naporze historii idei, reprezentowanej tam zwłaszcza z pozycji filozoficznych katolickich. Usuwa ona w cień konkretne fakty, a na pierwszym planie umieszcza często mocno spekulatywne tezy. Jakże jednak można mówić o zasadniczej znajomości faktów historycznych w Polsce, w historii Polski, gdzie całe sterty zagadnień, tyczących się instytucji, osób, grup społecznych, klas, są nie tylko dotąd nie wyczerpane, lecz niejednokrotnie nie tknięte ostrzem i piórem racjonalistycznego, nowoczesnego warsztatu naukowego. Wyrazem tego jest ogromny głód faktów z różnych epok i dziedzin wśród miłośników historii, których niedosyt i nuda, płynące z lektury wielu pozycji ściśle naukowych z ostatnich lat, kieruje tym bardziej albo do starych, dawniejszych książek historycznych, albo do powieści historycznej czy biografistyki. Autor ma rację akcentując wielką wagę nowych pytań, odpowiadających nowym zainteresowaniom naszej epoki, problematyki uzależnionej, podkreślmy to, nie tylko od rozległości horyzontów badawczych, lecz również od wyboru i konsekwencji w stosowaniu tej czy innej teorii rozwoju społecznego. Zresztą i on sam wskazuje również stałe rozszerzanie się zakresu badań — chronologicznego, rzeczowego, geograficznego — a zatem i źródłowych ustaleń faktycznych. Twierdzenie jednak o znajomości „zasadniczego zrębu faktów“ wynika m.in. z pewnego lekceważenia takich zjawisk, jak polityczne. Mówiąc o tych zagadnieniach trzeba odróżnić mikro- i faktografię dawniejszej nauki *(histoire evenementielle, historisante* — w terminologii francuskiej) w sposobie wyboru tematów i sposobie ich ujęć w określonych publikacjach — od gromadzenia i syste-

matycznego porządkowania jak największej ilości faktów nawet pozornie drobnych w zbiorze naszej wiedzy integralnej o przeszłości.

Najogólniejsze zagadnienie w tej grupie problemów i rozważań krytycznych autora dotyczy pytania, na które mniej przygotowany czytelnik może nie znaleźć w książce W. Kuli wyraźnej odpowiedzi. Czy rozwój nauki zmierza w kierunku stopienia się z sobą różnych stanowisk, prądów, zasad i technik badawczych, posiadających z osobna pewne swoiste walory — w jednym nurcie twórczej i nowoczesnej myśli historycznej? Czy uwalniając się od izolacji marksizmu w ostatnich latach mamy widzieć w przyszłości zanik jego odrębności w jednym łożysku postępowej, światowej nauki, w generalnym starciu całej nauki z irracjonalizmem? (Świadomie unikam tu, idąc za autorem, klasycznego, lecz w praktyce często nader naiwnie stosowanego przeciwstawienia: materializm i idealizm.)

Jest zasługą autora, że bardzo czujnie i wnikliwie dokonywuje oczyszczenia terenu z różnych zniekształceń, garbów czy narośli metafizyki, fatalizmu, teleologicznej wizji raju ziemskiego itd. Nie wszystkie spostrzeżenia autora wydają się całkiem trafne; tak jest np. w przypadku założenia, że: „motywacja interesu klasowego w zasadzie nie stosuje się do wyjaśnienia działań jednostek, przyczynia się jedynie do wyjaśnienia działań klas" (str. 77). Zawsze jednak niewątpliwym bodźcem do dalszych przemyśleń jest ukazywanie przez autora pozytywnych i ujemnych stron różnych kierunków naukowych, wśród nich także tego systemu twierdzeń, który uchodził w ostatnich latach za marksizm właściwy i doskonały. Autor ukazuje równocześnie słabości i ograniczenia neopozytywizmu, który dla poważnie myślących uchodźców z pozycji marksistowskich w nauce historii może stanowić dziś właściwie jedyną przystań. Może jednak — na korzyść pojęcia historiografii racjonalistycznej — zabrakło tu dostatecznej konkretyzacji w przedstawieniu roli marksizmu. Wydaje się zaś, że nie jest to sprawa tylko różnych stanowisk ideowych, rzutujących zawsze i wszędzie, mniej lub bardziej wyraźnie na stanowiska naukowe. Nie jest to również sprawa tylko wielu technik szczegółowych, o które każdy zdrowy i otwarty prąd naukowy winien się stale wzbogacać. U podstawy staje zagadnienie teorii rozwoju społecznego. I niezależnie od dotkliwych braków w jej rozbudowaniu w systemie marksizmu — teoria ta decyduje o jego wyodrębnieniu wśród wielu, w licznych punktach zresztą ciekawych i płodnych, a niekiedy również bliskich marksizmowi — kierunków historiografii współczesnej.

Wraz z tym zagadnieniem przechodzimy do trzeciej warstwy w rozważaniach autora. Po opowiedzeniu się za uwolnieniem historyka od ucisku polityków, po ukazaniu możliwości i perspektyw uwolnienia się przezeń nie tylko od pospolitego kłamstwa, lecz od ciasnoty pojęć, słabości i błędów tego czy innego systemu, po wielu uwagach tyczących się rozbudowy warsztatu nowoczesnych badań historycznych i socjologicznych, omawia autor niektóre zagadnienia w sposób bardziej rozwinięty. Do nich zaliczyć trzeba także jedno wysunięte na czoło, bardzo ciekawie przestudiowane zagadnienie „specyfiki" poznania historycznego (po cóż tylko to brzydkie słowo? Autor używa na str. 52 dobrego polskiego terminu — swoistość). Słusznie odrzuca Kula niektóre przypisywane naukom historycznym ograniczenia w tym względzie i swoistość tę sprowadza do dwóch momentów, to jest: do niemożności tworzenia nowych źródeł przez historyka i do jego znajomości skutków badanych zjawisk. Stosunkowo najpełniej i najswobodniej rozpisał się jednak autor w ostatnich rozdziałach, które mówią o obecnych i przyszłych perspektywach pracy historyków. Szereg słusznych uwag poświęcił sprawie zmienności kanonu kultury i rozumnego pojmowania tego doń wkładu, który wnoszą i powinny wnosić dobrze rozumiane tradycje. Zajął się dalej motywacyjną presją historii, którą zwykła ona wywierać poprzez swe wzorce na współczesnych, i wreszcie zadaniami i możliwościami historii i historyków w kształtowaniu podstaw pod świat przyszły, wolny od niesprawiedliwości i tyranii. W tych rozdziałach zmienia się też styl książki. Znikają roje pytajników, wykrzykników i niedomówień, które spotykamy na niektórych stronach innych rozdziałów,

lachetna idea wiąże się z bardziej arowną formą. Występuje tu autor imię świadomości sensu tego, co się mi, co robią różne kierunki nauko-. Pisze o tym już na wstępie: „Gdy produkuje chleb lub stoły — spra- jest prosta. Praca historyka bar- iej jednak jest podobna do pracy odukującego noże, gdyż nożem, jak adomo, można chleb krajać — można i bliźniego zabić. Nie każdy storyk o tym pamięta“ (str. 8).

Zarówno wewnętrzne spory nauko-, jak znany i powszechny w świe- brak istotnego wpływu nauk spo- znych i humanistycznych na życie bliczne — stawiają co prawda zary- wane w książce W. Kuli perspektywy d wielkim znakiem zapytania. Prze- eż jednak nie wolno ulegać pesymiz- owi. Po poprzedniej wojnie, w związ- z zagrożeniem bytu zasłużonej Ka- im. Mianowskiego, podobną myśl stosunku do wszystkich nauk wy- ził z właściwą mu namiętnością Że- mski: „W nasze życie nowoczesne, gate, nieokiełznane, żywiołowe, mu- wejść ścisła nauka jako regulator ierownik. Ona to jedynie może nam pomóc, ażebyśmy z miazgi bujnej, cz złupionej przez najeźdźców, star- nej przez złą uprawę, sponiewiera- j przez jawną głupotę, skłóconej zez byle co lub nagim ugorem le- cej, mogli rozpocząć planowe budo- anie nowej treści...“.

Jeden płynie stąd wniosek ogólny: rostać choć w części potrzebom na- ych czasów, uniknąć roli dowolnie krzywionej „katarynki“ (używam jed- go z określeń autora), nie być rów- cześnie ani tylko rzemieślnikiem ikrografii, ani kapłanem urojonych ów — może tylko poważna, szeroko krojona indywidualność, może uczo- , pisarz i obywatel o wysokich wa- rach naukowych i moralnych.

Prawda, że i w tych ustępach można by się o to czy owo pospierać. Nasuwa się np. pytanie, czy nie przesadza autor w pochwale ikonoklastów. Historia racjonalistyczna ściera się oczywiście z mitami i z wzorcami, których ujemny sens ukazuje jej analiza, to niewątpliwe. Przecież jednak praktyka uczy sceptycyzmu. Ci, którzy walczyli z pewnymi religiami, zwykli byli na ich miejsce wprowadzać inne. Ci, którzy walczyli — nieraz ogromnie zaciekle — z różnymi mitami, zwykli byli niestety zbyt często, abyśmy nie mieli do tej kwestii ustosunkować się dość sceptycznie, na miejsce jednych idei, bogów i kadzideł wysuwać inne. Walka z mitologią trudna jest też z innego powodu. W naszym kraju, tak okrutnie doświadczonym przez historię i obolałym od niej, rzecz wymaga nie tylko gruntownej wiedzy, lecz również szczególnej wrażliwości, taktu i wielkiego serca. Rozumiem jednak i doceniam intencje autora. Wobec jakże silnych i wciąż odradzających się u nas skłonności do historycznego romantyzmu i z prawa, i z lewa — problem, który W. Kula nie po raz pierwszy wysunął tutaj z dużą pasją, jest prawdziwie doniosły. „Tylko historia stanowić może odtrutkę przeciwko swym własnym mitom. Od historii ucieczki nie ma. Wroga człowiekowi historia może być pokonana jedynie historią humanistyczną“ (str. 215). Wobec zaś jakże częstego zgorszenia i ataków na ikonoklastów, że już pozostanę przy określeniu autora, warto może przypomnieć i tę genialną fraszkę Norwida, na którą zwrócił uwagę jeden z ostatnich zeszytów *Twórczości:* „Czy ten ptak kala gniazdo, co je kala? Czy ten, co mówić o tym nie pozwala?“.

*Bogusław Leśnodorski*

## WYMIANA LISTÓW

Z powodu mego artykułu *Pisarze a wychowawcy* otrzymałem list następujący:

*Warszawa, 10.IV.58 r.*

Wielce Szanowny Panie!

Z głębokim smutkiem i zażenowaniem przeczytałem opinię Pana o naradzie Komisji Wychowania przy ZNP *(Pisarze a wychowawcy, Twórczość,* nr 3).

Odpowiedź merytoryczna nie jest możliwa z kilku względów:

— opinia Pana opiera się na sprawozdaniach prasowych, które w znacznej mierze przemilczały, zniekształciły, a nawet sfałszowały istotną treść obrad, zebrane materiały i wnioski Komisji Wychowania;

— oszczerstwa, insynuacje światopoglądowe i polityczne, wyzwiska, poniżające epitety, jakimi część prasy obdarzyła drukiem i ustnie członków Komisji i dyrektorów szkół zawodowych okręgu rzeszowskiego i szczecińskiego, słowem zastosowane metody — wykluczają możliwość dyskusji, a nawet wyjaśnień i sprostowań, pozostaje — milczenie;

— opinia, jaką zechciał wyrazić Pan o Komisji i jej Przewodniczącej, dobitnie podkreślony dystans, jaki dzieli Pana od pedagogów owej Komisji, wskazują, że próba dyskusji byłaby daremna;

— moje trzy listy skierowane do prasy (po przezwyciężeniu milczenia), jak dotąd bez echa, wskazują (jak i setki innych listów z terenu), że dla nauczyciela ośmielającego się krytykować niektóre wydawnictwa, niektóre artykuły prasowe, niektóre pozycje literackie — łamy prasy w wyniku cenzury redakcyjnej są zamknięte.

Po cóż ten list?

Piszę, bo tli się iskierka nadziei, że może zechce Pan sam dotrzeć do materiałów Komisji i sąd swój o przebiegu narad, o wnioskach, a może i o naszych ciężkich troskach — zrewiduje.

Z głębokim szacunkiem
dla Pana twórczości
(nazwisko i adres znane Redakcji)

*P. S.* Prof. Marcin Kacprzak na zjeździe rektorów mówił o naszej literaturze oceniając ją jako pedagog. Czy jego ocena jest także błędna? *(Życie Szkoły Wyższej,* 1958, I, str. 49).

Odpowiedź moja brzmiała jak następuje:

*Stawisko, dn. 13 kwietnia 5*

Szanowny i drogi Panie!

Bardzo dziękuję za list, który jest dowodem, że jednak żywi Pan w sercu iskierkę nadziei na moje nawrócenie i na przyznanie racji tym wszystkim, którzy przystąpili do walki z pornografią — a przy okazji pragną utłuc trochę niewygodnej dla nich literatury. Na samym wstępie mojej odpowiedzi chciałbym się powołać na zdanie doświadczonego pedagoga i działacza społecznego, Posła na Sejm, Dyrektora gimnazjum w Bieżuniu, poety, Stefana Gołębiowskiego, który na Komisji Kultury w Sejmie powiedział, iż cał

sprawa „walki z pornografią" jest dymną zasłoną mającą na celu przysłonić wiele bolesnych i wstydliwych spraw. Bardzo Pana proszę, aby chciał Pan rozważyć nasze zagadnienie i pod tym kątem widzenia.

Oczywiście może popełniłem błąd pisząc o naradzie pedagogów i działaczy Komisji Wychowania na podstawie niedokładnego i przeinaczonego sprawozdania prasowego. Byłbym bardzo wdzięczny Panu za umożliwienie mi dostania czy za pomoc w osiągnięciu ścisłych protokołów narad Komisji.

Przyznam się jednak Panu, że nie przypuszczam, abym zmienił zasadniczo moje zdanie dotyczące tej sprawy. Zdaje się, że dotyka Pan sedna, twierdząc, iż dzieli mnie znaczny dystans od pedagogów owej Komisji. Zasadniczym zresztą twierdzeniem mojego artykuliku jest teza o wiecznym rozdźwięku, jaki zachodzi pomiędzy pisarzem (ew. „filozofem") a wychowawcą. Czytał Pan mój artykulik z „zażenowaniem". Niech mi Pan wierzy, że na pewno bardziej byłem zażenowany czytając elaborat rzeszowskich pedagogów, który dowodzi, że nasi dyrektorowie i nauczyciele nie tylko o literaturze, ale o życiu żadnego nie mają pojęcia.

Znając wychowanie współczesne — nie tylko teoretycznie — ale stykając się z metodami pedagogicznymi prawie na codzień, pozwalam sobie ponowić wobec większości dzisiejszych wychowawców zarzut nieznajomości życia.

Toteż składanie winy za dzisiejszy stan wychowania dzieci i młodzieży na złą literaturę uważam za pójście po linii najmniejszego oporu. Bardzo jest łatwo — przepraszam Pana — zrzucić wszystkie winy na pisarzy i w zgodzie załamywać ręce. Zjawisko to zresztą nie nowe, przeciwnie — jak świat stare i spotykane stale w ciągu historycznych dziejów ludzkości. Nie zastanawia owych zgorszonych fakt, iż literatura jest najczęściej wynikiem, nie powodem. Niewątpliwie dzisiejsza warstwa pedagogów nie sama ponosi winę za stan naszej młodzieży — ale spotykając trudności i bardziej skomplikowane zagadnienia, z największą ochotą wszystko składa na głowy przedstawicieli sztuki, mieszając przy tym popiół z makiem, zamiast poszukać tej winy gdzie indziej.

„Gdzie indziej" — to nie znaczy bynajmniej jedynie wśród wychowawców i nauczycieli.

Przede wszystkim częściowo stan naszej młodzieży dzisiejszej nie jest bynajmniej tak katastrofalny, jak o tym głosi fama. Czasami wygodnie jest, Panie Profesorze, biadać na młodzież — kiedy wina jest pośród dorosłych. Spotykamy się z tym bardzo często. Nasza młodzież jest interesująca, inteligentna — i to, co nazywamy jej „zepsuciem", nie zawsze zasługuje na tę nazwę. Ma ona i rozum, i rozwagę. Nie zawsze da się ogłupić kolegom-chuliganom. Nie zawsze da się upupić bezwartościowym wychowawcom. Jednocześnie — i to chciałbym podkreślić — owe „zepsucia" młodzieży, czyli jej fermenty, pod którymi kryją się równie dodatnie jak i ujemne cechy — są rozłożone na całą młodzież, miejską i wiejską I ludzie, którzy idealizują młodzież wiejską („która nie czeka na Godota"), popełniają bardzo charakterystyczny błąd krótkowzroczności. Idealizowanie młodzieży wiejskiej i ubieranie jej w „wiesławowskie" kierezje i fartuszki może się zemścić. Nie na młodzieży oczywiście — ale na uderzających w styl Brodzińskiego niedzisiejszych świadkach.

Czy Pan, Profesorze, nie rozumie tego, że młodzi są na nas wściekli, że chcą żyć, że mają gdzieś „zagadnienia", które doprowadziły ludzkość do sytuacji, grożącej wszystkiemu, co żyje, dokumentną zagładą? Czy Pan, Profesorze, nie rozumie, że za stan naszej młodzieży jest odpowiedzialna polityka?

I to nie polityka nasza, polska, bo ta stara się jak może wybronić nas wszystkich od przekształcenia Polski w poligon broni atomowych i rakietowych, ale polityka światowa, na którą nie tylko żaden młody Polak, ale nawet najstarsza Polka, 138-letnia ciocia Józefa spod Garwolina, nie może mieć wielkiego wpływu.

To jedno zagadnienie. A do tego trzeba dodać wszystko co polskie: zatratę jakichkolwiek bodźców ideowych, ciemnotę środowisk „żuromińskich", trudną sytuację materialną społeczeństwa, ubóstwo małych miasteczek... Był Pan w Raciborzu? Wie Pan, z czym walczy biedny „siłacz" naszych czasów, Gołębiowski z Bieżunia? Zna

Pan, Profesorze, słumsy Sandomierza? Widział Pan beznadziejne ruiny Szydłowca czy Zawichostu? Oddychał Pan węglem Śląska? Widział Pan meliny Szczecina? Spelunki Gdyni, Pragi, Woli? Był Pan na imieninach u podwarszawskich złodziejaszków?

Literatura nie odbija nawet setnej części tego, czym jest nasze życie dzisiejsze — a wpływu, niestety, nie ma żadnego. Niestety, powtarzam — ani *Zły* Tyrmanda, ani *Celuloza* Newerlego nie przysporzyły nam ani chuliganów, ani pozytywnych bohaterów. Literatura utrzymuje się gdzieś na samej powierzchni życia, jest jak tęczowy połysk na brudnej, ale głębokiej wodzie. Nie łudźmy się, nie ma ona nic do powiedzenia, jeżeli chodzi o wpływ. To jest jej wieczna, nie wykonana ambicja — jeżeli Pan chce, Profesorze, to jest jej tragedia, ale tak jest.

Nie wszystkie z tych zagadnień są tylko polskie. W Polsce są pewne kwestie mające charakter specyficznie nasz (na przykład rozkład rodziny z powodu pracy kobiet) — ale całe zagadnienie strachu młodzieży, jej nienawiści do dorosłych, jej wstrętu do polityki — to są zagadnienia światowe, zależne od polityki światowej, od światowej dysproporcji pomiędzy cywilizacją a kulturą. Należy je rozpatrywać na wielkim forum — nie na prowincjonalnej naradzie. To nie wina małomiasteczkowych nowelistów ani stołecznych wydawców. To wina czynników znacznie potężniejszych.

Nie chciałbym tu, pióro moje się wzdraga po prostu, poruszyć jeszcze jednej sprawy. Ogarnia mnie największy lęk, kiedy o niej pomyślę. Chodzi mi tutaj o możliwość degeneracji organicznej, która może mieć wpływ na kształtowanie się młodzieży świata. Gdy się patrzy na potwornych chuliganów Sztokholmu czy na typy wynurzające się u nas z głębi Targówka lub zakamarków przy „Polonii" — przychodzi myśl, iż są oni napiętnowani od urodzenia, jak bohater *Upiorów* Ibsena. Setki lat nadużywania alkoholu, setki lat wenerycznych chorób, stałe ogłupianie przez ciężką i bezmyślną pracę — wytwarza nowe, zdegenerowane osobniki, które powoli zalewają trotuary miast i mogą zdobyć przewagę fizyczną. Ten obraz — może zbyt właśnie literacki — przerażający w swej nieodwracalnej grozie może wiele tłumaczyć. A synowie tych, co mordowali Żydów? Tych, co rozstrzeliwanych obłąkańców nazywali nie *Menschen*, ale *Figuren*? A ci, którzy, jak ów polski dziennikarz emigracyjny, stwierdzają spokojnie: „Wojna jest na podorędziu, do użycia choćby zaraz"?

Drogi Profesorze, na tej przerażającej wizji przerwę mój list do Pana. To są bardzo szerokie i bardzo straszne horyzonty. Tu nawet autorytet prof. Marcina Kacprzaka nie pomoże. Ale nie pomoże tu spędzanie winy na literaturę, krajową czy amerykańską. Ach, co byśmy tu dali, aby literatura miała takie wychowawcze znaczenie, jakie jej przypisują zacni, ale ciasno myślący rzeszowianie.

Ma ta literatura pewne wpływy. Ale o tym może pomówimy następnym razem, jeżeli Pan zechce.

Łączę wyrazy prawdziwego poważania.

*Jarosław Iwaszkiewicz*

## PRZEGLĄD PRASY

W 18/296 n-rze *Przeglądu Kulturalnego* Jan Błoński w artykule pt. *Między dwoma konformizmami, czyli literatura Matysiaków* omawia twórczość najmłodszych polskich prozaików. Nie ma ważniejszej sprawy dla krytyki literackiej jak debiuty pisarskie. Toteż żałować należy, że tak rzadko zajmują one krytyków. Cenną inicjatywą jest natomiast ufundowanie przez Stowarzyszenie Księgarzy nagrody za najlepszy debiut roku. Przyznano nagrodę Małgorzacie Hillar. Jest to — moim zdaniem — decyzja nie podlegająca wątpliwości. Gorzej z nagrodą za prozę: Małgorzata Leja nie

służyła na nią więcej niż Monika Kotowska, a na dobrą sprawę nie zasłużył na nią nikt z debiutantów, którzy wydali ostatnio tomy opowiadań. Obawiam się przy tym, że ograniczenie nagród do utworów wydanych w książce będzie trochę mylące, bo zdarzają się bardzo ciekawe debiuty w prasie literackiej, które od debiutu książkowego dzieli nieraz sporo czasu. Borowski był głośnym pisarzem na kilka lata przed wydaniem *Pożegnania z Marią*, jak wielu innych. Z drugiej strony debiut rzeczywiście powinien liczyć się od chwili opublikowania książki. Ja myślę jeszcze inaczej: debiut prozaika winien się właściwie liczyć od opublikowania powieści. Jeżeli weźmiemy do ręki tomy naszych debiutantów, zwraca uwagę ich składankowy, niejednolity charakter: widać, że wygarnięto wszystko, co młody pisarz miał w teczce na poziomie druku. Opowiadanie, obrazek, felietonik, cykl lirycznych impresji, z prawej szuflady, z lewej szuflady, z przedpaździernikowej teczki, z popaździernikowej teczki. Tak absolutnie nie można. Dojrzali pisarze starają się jednak jakoś komponować zbiory opowiadań i odgrywają one w ich twórczości zwykle rolę raczej marginesową. Rzecz jasna, są wyjątki, jak np. Adolf Rudnicki, który wypowiada się wyłącznie w krótkiej formie, są pisarze, których talent i format umysłowy zostaje trwałą potencją od pierwszych krótkich utworów, jak np. Borowski. Ale zasadniczo nie powinno się traktować poważnie autora kilku czy kilkunastu krótkich utworków. Nie powinno się ich tak na siłę zbierać w tomy, wydawać pod efektownymi tytułami i jeszcze nagradzać. Zwłaszcza gdy się ma do czynienia z utworami tak bliźniaczo do siebie podobnymi, jak nowele Kotowskiej, Leji, Kabatca i Minkowskiego.

Pisze o tym Błoński: „Zdumiewa stadność naszego życia kulturalnego. Niezrozumiała zgoda na tematy, problemy, debiuty..." „Stadność" czasem okazuje się kierunkiem literackim. „Stadność" jest dobra, świadczy o ekspansywności nowego pokolenia literackiego a atrakcyjności nowego kierunku. Na „stadność" i „modę" narzekali zawsze zachowawczy krytycy. I nikt z nas nie jest chyba na tyle przenikliwy, aby te dwie rzeczy mógł od siebie naprawdę odróżnić. Ale jednocześnie nikt z debiutantów nie jest na tyle urzekający, aby nas, zachowawczych krytyków, mógł wpędzić w kompleks starości. Czytając naszych debiutantów krzywię się i czuję się piekielnie nowoczesny i szalenie młody — prawie Dobosz. Wiem, że zniosę więcej okrucieństwa, niż mi proponuje Minkowski, i potrafię złościć się na świat jeszcze bardziej niż Kotowska. Chciałbym literatury jeszcze bardziej skrótowej i wiem, że istnieje jeszcze wiele możliwości komplikowania świata. To osobliwe doznania u człowieka, który bądź co bądź nie należy już do najmłodszego pokolenia literackiego. Muszę powiedzieć po prostu, że mi bardzo odpowiada owa „moda" literatury zwięzłej, okrutnie lirycznej, komplikującej obraz świata, ostrej w obrazie, banalnej w sensie. Dobre, dlaczego nie, ale wiem, że to wszystko można robić lepiej. Debiutanci proponują mi styl, którego nie umieją uprawiać — o to mam pretensje. Kiedy powiem z przekąsem, że młoda literatura jest dla mnie za okrutna, za prawdziwa, za skomplikowana, kiedy będę nawoływał debiutantów, żeby byli podobni do literatury mojej młodości, kiedy będę więc zdradzał te i inne jeszcze oznaki przerażenia nową literaturą i z przekąsem, odżywał się o nowej „modzie", „stadnie" uprawianej przez młodych, wtedy na pewno będzie to rzeczywiście nowa literatura i rzeczywiście nowe pokolenie. W tej chwili nie pozostaje mi nic innego, jak tylko pokrzykiwać na Kotowską i Minkowskiego, Kabatca, Marka Nowakowskiego i innych: moje dzieci, straszcie mnie, budźcie moje obrzydzenie, drażnijcie mnie, bądźcie bezczelni. Chcę tego. Chcę być Stanisławem Tarnowskim. Chcę wiedzieć, że za moim pokoleniem idzie już następne, którego nie mogę zrozumieć. Chcę wiedzieć, że nie jestem ostatni. Nic z tego. Muszę się wciąż czuć młodziutki, ciągle być w pierwszej klasie, bo za mną nic się nie dzieje.

Błoński także zresztą chwycił starczy uwiąd naszych milusińskich. Ich ubożuchny racjonalizm: „...nie należy kłamać dzieciom, nic pilniejszego nad szkoły i mieszkania, żyć za tysiąc złotych nie można". Zupełnie jakby pisali na zamówienie swych rodziców. Przeciwko nim bywają tylko czasami nieprzyzwoici. To zabawne: literatura

młodych jest głosem pokolenia, które zraziło się do ideologii. Jest to więc jakoby literatura buntu. Ale ideologia, do której się zrazili, nie była najczęściej ideologią ich drobnomieszczańskiego czy inteligenckiego środowiska. Przeciwko swemu środowisku buntowali się oni przedtem, wiążąc czerwone krawaty na pierwszego maja i stwierdzając ku oburzeniu rodziców, że można na pewien czas zrezygnować z podniesienia stopy życiowej za cenę wydobycia kraju z wiekowych zapóźnień. Potem zbuntowali się przeciwko ideologii oficjalnej; prawda: ale jednocześnie pogodzili się z ideologią swych organicznych środowisk społecznych. Toteż twórczość młodych tylko pozornie jest literaturą buntu, w istocie jest literaturą pojednania. Młodzi zachowali sobie trochę satysfakcji: gorszą obyczajowo zarówno tych, przeciw którym się buntują, jak i tych, do których wracają. Toteż jest to literatura ideologicznego konformizmu, połączonego z buntem obyczajowym. „Te rzeczy" — to wszystko, czym mogą nas, starych pierników, przerazić. Poza tym są tak piekielnie rozsądni, że my, stare pierniki, wydajemy się przy nich lekkomyślnymi młodziakami. Mam już trzydziestkę i własną rodzinę, ale słowo honoru daję, że mi mniej zależy na kupnie szafy niż dwudziestoletnim bohaterom i bohaterkom, których poznałem w utworach dwudziestoletnich pisarzy. Słusznie pisze Błoński: „Ta racjonalność przechodzi z miejsca w histerię: w mit mieszkania, w metafizykę radia i samochodu".

I konkluduje: „Młode pokolenie literackie... płynie pełnymi żaglami w stronę konformizmu Matysiaków".

Chwileczkę, spróbujmy bronić Matysiaków. Rodzina Matysiaków jest z pewnością najpopularniejszym bohaterem literackim w Polsce. Jest także bohaterem literackim najbardziej zbliżonym do owego mitycznego, wyśnionego „przeciętnego człowieka". Bardzo ciekawą charakterystykę Matysiaków nakreślił Krzysztof T. Toeplitz w 3 n-rze *Anteny*. Publicysta podniósł przede wszystkim wagę tego zjawiska: „Nie ulega wątpliwości — pisze Toeplitz — że audycja radiowa z życia rodziny Matysiaków należy do najdonioślejszych zdarzeń kulturalnych ostatniego okresu". Znaczenie tej audycji polega — zdaniem Toeplitza — na tym, że po raz pierwszy trafiono za pośrednictwem radia w naprawdę przeciętny standart umysłowy i moralny naszego miejskiego społeczeństwa. Po raz pierwszy: przedwojenne poszukiwania „średniego" bohatera biegły bądź to w kierunku drobnej inteligencji urzędniczej (Kuncewiczowej *Dni powszednie państwa Kowalskich*), bądź to w kierunku raczej lumpenproletariackim (Gojawiczyńska, Boguszewska i Kornacki). Po wojnie bohaterem powieści produkcyjnej „stawał się z reguły robotnik-aktywista, nie zaś robotnik-fachowiec". Matysiak natomiast „należy do wykwalifikowanej grupy pracowników, majster, pracujący w swoim zawodzie od dawna i wrośnięty w swoje środowisko zawodowe". Jest to zatem dotychczasowy negatywny bohater powieści produkcyjnej: grał przeważnie rolę majstra, który przeciwstawia się nowatorskim metodom, zwalcza ZMP-owców, najchętniej otacza się bumelantami, których nawet namawia do sabotażu. Rehabilitację złego majstra przeprowadzono już w filmie *Człowiek na torze*. *Matysiakowie* to pomnik ku jego czci. W osobie majstra i jego rodziny uczczono kompromitowane dotąd cechy społeczne: fachową wiedzę i rutynę — twierdzono dotąd, że młodość, zapał i ideologia są o wiele ważniejsze; tradycję moralną i obyczajową — przeciwstawiano jej dotąd wierność organizacyjną, posłuszeństwo hierarchii, chętnie konstruowano konflikty fabryka kontra dom, organizacja kontra dom; to samo dotyczy w ogóle życia rodzinnego — było ono dotąd raczej karykaturowane, w *Matysiakach* zostało uświęcone, uhonorowane, otoczone urokiem. Wreszcie podniesiono sprawy „bytowe": zmartwienia Matysiaków traktuje się z powagą, troską i współczuciem, do niedawna uważano by je za drobnomieszczańskie tęsknoty. Wreszcie ich konformizm polityczny, który — jak ogólnikowo pisze Toeplitz — polega na „poszanowaniu dla racji stanu", do niedawna byłby piętnowany jako typowy dla arystokracji robotniczej, co to zawsze starała się zachować dobre stosunki z władzą. Dziś konformizm ten jest dość cenny. Jest to konformizm tego samego typu, który zaproponowała Maria Dąbrowska w *Trzeciej jesieni* i w noweli *Na wsi wesele:*

tych utworach autorki *Nocy i dni*, re niegdyś sprawiły tak ogromne ażenie i tak ważną odegrały rolę ukształtowaniu nowej postawy spo- nej, widzę genezę *Matysiaków*.

Wróćmy do punktu wyjścia. Powtó- liśmy za Błońskim, że „młode po- enie literackie steruje pełnymi ża- mi ku konformizmowi Matysia- w". Majaczy się nam dość ciekawy az: po załamaniu się pewnego ty- pedagogiki społecznej i pewnego u standartu ideowego, najzdrowsze stwy społeczeństwa polskiego od- łowują wartości, które stają się nie- o programem ocalenia. Uczciwość wodowa, poszanowanie rodziny, po- szeństwo dla władzy, ostrożny opty- zm — oto elementy tej postawy, ra kształtuje się żywiołowo w spo- zeństwie.

Sprzyja temu literatura: rolę przeło- wą odegrało to wystąpienie wybit- j pisarki, jej program kontynuuje młodsze pokolenie literackie.

Piękny, sielankowy obraz. Jaka szkoda, że nieprawdziwy. Bo młoda literatura nie ma żadnego programu i żadnego programu nie kontynuuje. Młoda literatura paktuje ze wszystkimi: z Matysiakami, tworząc ową historyczną metafizykę radia i samochodu (prawdziwi Matysiakowie są w swych żądaniach znacznie powściągliwsi), z wielbicielami Saganki i rock and rollu (z tym, że prawdziwi wielbiciele są znacznie weselsi od naszych tragicznych ponuraków), z „rozczarowanymi", udając także „rozczarowanych", z „wściekłymi", udając „wściekłych".

Takiego konformizmu jeszcze nie było. I — śmiech powiedzieć — właśnie ten konformizm nazywa się literaturą buntu, a Janina Preger drze suknie z jego powodu, pomawiając go o nihilizm. To Janina Preger jest nihilistką przy Małgorzacie Leji. Jestem pewien, że nie poświęca tyle uwagi swym sukniom, co ta ostatnia.

*Andrzej Kijowski*

## KSIĄŻKA POLSKA W CHINACH

Zadziwiająco mała jest nasza wiedza losach książek polskich poza granica- i kraju, o ich oddziaływaniu na czy- lnika-cudzoziemca. Ktoś wysyła, wy- zi książki na obczyznę, ktoś je tłu- aczy, wydaje... Wszystko to dzieje się koś niepostrzeżenie, cichaczem. Aż edyś, po latach, pisarz, publicysta czy o prostu przypadkowy podróżny czyni ielkie odkrycie. Znajduje na obcym ynku wydawniczym całą plejadę pol- kich autorów. Sytuacja taka dotyczy właszcza tych krajów,z którymi utrzy- ujemy lub utrzymywaliśmy w prze- złości bardzo luźne kontakty kulturalne. Sytuacja taka dotyczy między inny- hi Chin. Jest rzeczą zastanawiającą, że bszerna bibliografia przekładów dzieł . Sienkiewicza, opracowana przez rof. J. Krzyżanowskiego, nie uwzględ- ia ani jednej pozycji tego autora w ęzyku chińskim. Słuchałem w Pekinie ykładów znanych naszych uczonych, którzy mówiąc o literaturze polskiej ie umieli powołać się na żaden z już dokonanych tam przekładów. W roku 1954 sam znalazłem się w sytuacji takiego przypadkowego podróżnego, dla którego literatura polska w Chinach stanowiła odkrycie. Na półonica chińskie jako pierwszy i zdaje się dotąd jedyny zwraca uwagę Tadeusz Żbikowski w roku 1955*. Ogranicza on się jednak wyłącznie do przekładów z ostatnich lat i poza tym jest daleki od wyczerpania tematu. Uwagi, które pragnę przekazać w niniejszym artykule, są wynikiem kilkuletnich — niestety, nie dość systematycznych — dociekań i bezpośrednich obserwacji na terenie Chin.

Temat sformułowałem celowo dość obszernie, aby pełniej uwydatnić p r o- b l e m a t y k ę związaną z piśmiennictwem polskim w Chinach. Odrębnie można bowiem mówić o książce pol-

* T. Ż b i k o w s k i: *O przekładach literatury polskiej w Chinach Ludowych*, — *Przegląd Orientalistyczny* nr 2 (14) 1955, str. 223—225.

skiej, która, przemierzywszy wielki szlak syberyjski lub dalekie oceany, zawędrowała do Chin, by służyć tam Polakom i tym nielicznym jednostkom cudzoziemców władających językiem polskim. Można mówić o książce polskiej, która ujrzała światło dzienne w Chinach. Można wreszcie mówić o książkach polskich i książkach o Polsce tłumaczonych na język chiński.

Zagadnienie pierwsze traci na swej aktualności w związku ze zredukowaniem się emigracji polskiej w Chinach do minimum. Książki polskie docierały do Chin dawniej, docierają i dziś szerszą niż kiedykolwiek strugą. Znajdujemy je we wszystkich bibliotekach centralnych. Oglądamy je na półkach wszystkich Międzynarodowych Klubów Książki i Prasy w Chinach. Można dyskutować na temat celowości wysyłania tam takich czy innych książek, wysuwać wiele zastrzeżeń. Faktem pozostaje, że krąg odbiorców książek pisanych w języku polskim jest w Chinach tak znikomy, że nawet istniejące na tym polu niedociągnięcia nie stanowią poważniejszego problemu.

Zagadnienie drugie może i powinno zainteresować przede wszystkim historyka. Do dziś niewiele wiemy o emigracji polskiej w Chinach. Dzieje tamtejszej Polonii przypomniał ostatnio zjazd absolwentów byłego gimnazjum im. H. Sienkiewicza w Harbinie. Przełamał on długoletnią zmowę milczenia, jaką okryto to największe skupisko Polaków na Dalekim Wschodzie. Ale dzieje Polaków w Azji w dalszym ciągu czekają na swego badacza.

Kiedy we wrześniu ubiegłego roku odwiedziłem harbińskie Stowarzyszenie Obywateli Polskich w Północno-Wschodnich Chinach, dowiedziałem się między innymi o dość żywej działalności wydawniczej tego ośrodka w przeszłości. Sekretarz Stowarzyszenia, p. Antoni Wasilewski, zapoznał mnie z rzadkim dziś okazem bibliofilskim, pracą zbiorową emigrantów polskich w Chinach pt. *Polacy na Dalekim Wschodzie**. Jeden z autorów książki, inż. Kazimierz Grochowski, pisze w niej na str. 107: „W niniejszej książce chciałem podać także bibliografię polską w Azji (spis książek i broszur wydanych kiedykolwiek w Azji). Ale niestety nie mogę tego uczynić z tej prostej przyczyny, że oddział Druków Azjatyckich w bibliotece Towarzystwa Badania Mandżurii nie został jeszcze ukończony. Wszystkich polskich książek i broszur wydrukowanych na ziemi azjatyckiej (oprócz czasopism), będzie przeszło 220. Ale w bibliotekach tutejszych stowarzyszeń i instytucji polskich nie można znaleźć obecnie więcej jak 30 tytułów". Zdaje się, że zamiaru inż. Grochowskiego nikt dotąd nie zrealizował. A za pewne dziś jeszcze niejedno dałoby się z archiwów wygrzebać.

Pozostawmy jednak wydawnictwa polskie na boku i zajmijmy się nieco szerzej chińskimi. Chodzi nam przecież głównie o odbiorcę chińskiego, o to, w jakim stopniu literatura polska jest dla niego dostępna, słowem, chodzi o polonica w Chinach.

Kontakty Chin z piśmiennictwem obcym mają długoletnią tradycję. Początkowo są to przekłady klasyków buddyjskich z sanskrytu. Pochodzą one z I, II wieku naszej ery. Europejską myśl przenoszą do Chin jezuici w XVII stuleciu. Przetłumaczono wówczas na język chiński wiele dzieł naukowych, głównie z dziedziny matematyki, fizyki i astronomii. Światowa literatura piękna pozostaje jednak nieznana chińskiemu czytelnikowi aż do najnowszych czasów. Dopiero u schyłku XIX stulecia rodzi się w Chinach swego rodzaju zapotrzebowanie na przekłady czołowych pozycji światowej literatury. Patriotyczne odłamy inteligencji chińskiej w zamiarze przełamania niepokojącej stagnacji feudalnych Chin usiłują rozprzestrzenić myśli i idee demokratyczne zrodzone w krajach pod względem gospodarczym i społecznym bardziej zaawansowanych.

Pierwszym Chińczykiem, który całkowicie poświęcił się popularyzowaniu literatury obcej w Chinach, był znakomity pisarz i stylista, Lin Szu. Nie znając ani jednego obcego języka pracował on wyłącznie przy pomocy tłumaczy. Książki, które wychodziły spod jego pióra, były właściwie daleko idącymi przeróbkami oryginalnych utworów. Czerpał z nich jedynie fabułę i charakterystyki bohaterów, by przedstawić je potem po swojemu. W ten sposób spopularyzował w Chinach około 170 dzieł literatury światowej, w tym *Don Kichota*, *Chatę wuja Toma*, opowiadania Tołstoja, Dickensa i Walter Scotta.

* *Polacy na Dalekim Wschodzie*. Z 53 ilustracjami. Harbin w Chinach, 1928, str. 222. Printed on the „Harbin Daily News" Press, Harbin — China.

go wersja *La Dame aux Camelias* masa z roku 1898 była poważnym darzeniem w życiu kulturalnym aju.

Za twórcę właściwego literackiego zekładu powszechnie uchodzi dziś w inach znany już polskiemu czytelni-wi Lu Sün. W jego bogatej działal-ści literackiej i publicystycznej nie-łą rolę odgrywają przekłady. Upra-a je przez cały okres swej pisarskiej alności, tłumacząc głównie z języ-w lub poprzez języki niemiecki i ja-ński. Serię jego przekładów otwiera ór nowel światowej sławy autorów dwóch tomach (1907—1908). W zbio-e tym obok nazwisk wybitnych nowe-tów, jak Oscar Wilde, Edgar Allan e, Hans Andersen i innych, figuruje kże nazwisko Henryka Sienkiewicza. enkiewicz jest bodajże pierwszym pol-im pisarzem drukowanym w Chinach. Zasługą Lu Süna było także założe-e w roku 1934 miesięcznika *I-wen* literatura w przekładach), który udo-pniać będzie swe łamy między inny-dla utworów literatury polskiej.

Szeroka działalność wydawnicza na lcinku przekładów z literatur obcych cznie się w Chinach dopiero po „ru-u czwartomajowym" 1919 roku i po ącej za nim „rewolucji literackiej". a przestrzeni niewielu lat wydano w inach wielu znakomitych autorów, k Homer, Dante„ Shakespeare, ethe, Schiller, Balzac, Rolland, Pusz-a, Gorki, Shaw, Twain, London i in. tym żywym ruchu wydawniczym ma ój udział także literatura polska.

Przede wszystkim do piśmiennictwa ińskiego wchodzą dwa dzieła naszej eratury, odznaczone nagrodą Nobla: *uo vadis?* (1922) i *Chłopi* (bez roku)*. ierwsze w przekładzie Szy Pingts'an Ts'iao Tsuntsü, drugie spod pióra Fei ingtsüan. Brat Lu Süna, Czou Tsożen, ydaje w 1926 roku *Szkice węglem.* ienkiewicz, z pisarzy polskich, robi w hinach największą karierę. W dwa la-później, w 1928 roku, ma w Chinach trzy wydania książkowe, wszystko ybory jego szkiców i nowel. Do tych znych przekładów dochodzi jeszcze, ydany krótko przed ustanowieniem ładzy ludowej w Chinach, *Bartek ycięzca* (1945).

Zdawać by się mogło, że do roku 1949, tj. do dnia proklamowania Chińskiej Republiki Ludowej, z polskich autorów tylko pisarze pozytywistyczni dzierżą monopol na wydania książkowe w Chinach. Wyjątek stanowią Reymont i Sieroszewski (1929). Obok Sienkiewicza czytelnik chiński poznaje w tym czasie Orzeszkową (*Marta*, 1929) i Prusa (*Placówka*, 1930, *Osiem wybranych nowel*, 1937).

Wydaniom książkowym dzielnie sekundują czasopisma. Są to przede wszystkim miesięcznik *Nowela (Siao--szuo jüe-pao)* i wzmiankowany już *I-wen*. W latach 1921—1925 na łamach miesięcznika *Nowela* dziesięciokrotnie drukuje się polskich autorów, w tym Sienkiewicza, Prusa, Konopnicką, Reymonta, Sieroszewskiego. Obok oryginalnych utworów spotykamy tu artykuły popularyzujące naszych pisarzy i naszą literaturę. Mao Tun (alias Szen Jenping) drukuje artykuł pt. *Wielki talent Sienkiewicz (Nowela*, tom XII, 2, 1921 r.), a Szen Jü daje rozprawkę pt. *Literatura polska ostatnich dwudziestu lat (Nowela*, XX, 7, 1929).

*I-wen* ma niestety krótkotrwały żywot. Już w 1937 r. zaledwie w rok po śmierci swego założyciela, Lu Süna, przestaje się ukazywać. Ale nawet w tak krótkim okresie czasu udostępnia swe łamy dla polskich autorów. Obok Sienkiewicza drukuje w 1936 r. *Odę do młodości*, *Pan Tadeusz* i wybór poezji Mickiewicza ukażą się dopiero w Chinach Ludowych. Miesięcznik *I-wen* wskrzeszony został w r. 1953 i ukazuje się do chwili obecnej.

Rozmach ruchu wydawniczego w Chinach Ludowych nie da się porównać z żadnym innym okresem w historii Chin. Dotyczy to także przekładów z literatur obcych. W stosunkowo krótkim czasie, od stycznia 1950 do grudnia 1956, przetłumaczono na język chiński 15.748 utworów reprezentujących piśmiennictwo 43 krajów. Z tego jedna trzecia to pozycje literatury pięknej. Z ogólnego nakładu tych książek sprzedano w tym samym okresie 261 milionów egzemplarzy. Liczba ta przewyższa sumę nakładów książek wydanych w okresie poprzednich stu lat.

Ten gwałtowny przypływ utworów pisarzy obcych na rynek chiński odbywa się z niewątpliwą szkodą dla ich doboru i selekcji. Obok prawdziwej literatury drukuje się także wiele książek małowartościowych. Zresztą sami wydawcy chińscy stwierdzają, że w

* Informacja T. Żbikowskiego o rzekomym wydaniu *Quo vadis?* i *Chłopów* po 49 r. nie jest ścisła.

ostatnich latach ich praca nie była dość systematyczna i planowa. Zdaje się, że w wypadku przekładów z literatury polskiej przed wydawcami, obok powszechnych, piętrzą się także trudności specyficzne. Jedną z nich jest brak tłumaczy, którzy mogliby przekładać bezpośrednio z języka polskiego na chiński. Większości przekładów dokonano poprzez języki angielski, rosyjski i niemiecki. Pierwszym i bodaj jedynym dotąd przekładem bezpośrednim jest ostatnio wydana *Księga urwisów* Niziurskiego. Do dalszych trudności zaliczyć należy zupełny brak w Chinach takich pracowników, którzy niejako zawodowo trudniliby się literaturą polską, którzy mieliby w niej odpowiednie rozeznanie. Oczywiście są to trudności przejściowe.

Czytelnika polskiego zainteresuje, co aktualnie może znać przeciętny Chińczyk z literatury polskiej, innymi słowy, jak współcześnie reprezentowana jest literatura polska na chińskim rynku wydawniczym.

Oto wykaz przekładów literatury polskiej wydanych w formie książkowej w Chińskiej Republice Ludowej: J. Andrzejewski: *Wielki tydzień* (przekład z języka niemieckiego, maj 1954), M. Bielicki: *Bakteria 0,78* (ros. X, 1954), K. Brandys i in.: *Na nowej drodze.* Opowiadania (niem. 1956), M. Brandys: *Początek opowieści* (ros. VIII, 1954), T. Konwicki: *Przy budowie* (niem. 1954), L. Kruczkowski: *Juliusz i Ethel* (franc. IX, 1954), A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz* (ang. 1950), *Wybór poezji* (ang. 1954), G. Morcinek: *Pokład Joanny* (niem. XII, 1956), E. Niziurski: *Księga urwisów* (pol. III, 1957), E. Orzeszkowa: *Opowiadania* (ros. IX, 1957), St. Piętak: *Opowiadania o nowej Polsce* (ros. XI, 1954), B. Prus: *Placówka* (bez roku), *Wybór nowel* (ang. *Powracająca fala, Michałko,* ros. *Lokator na poddaszu, Kamizelka,* II, 1955), *Sieroca dola* (ros. III, 1957), E. Pytlakowski: *Fundamenty* (ros. VIII, 1957), Wł. Rymkiewicz: *Ziemia wyzwolona* (ros. X, 1953), H. Sienkiewicz: *Wybór nowel* (ang. *Hania, Sielanka,* ros. *Nowele amerykańskie,* X, 1954), Ścibor-Rylski: *Węgiel* (niem. VIII, 1957).

Wykaz nie jest wcale mały, zważywszy, że są to w przeważającej części przekłady ostatnich czterech lat. Można by go zresztą rozszerzyć jeszcze przez uwzględnienie różnych drobnych utworów rozmieszczonych w chińskich periodykach. Z bardziej znanych, a pominiętych w wydaniach książkowych, wymienimy tu M. Dąbrowskiej *Na wsi wesele,* A. Rudnickiego *Józefów* i W. Żukrowskiego *W rejonie Dien Bien Fu.*

Wymieniając poszczególne przekłady podaję jedynie rok pierwszego wydania. Jednak niektóre z nich mają już po kilka wydań.

Niniejszego artykułu nie traktuję jako notatki bibliograficznej. Uważam, że opracowaniem szczegółowej bibliografii przekładów literatury polskiej w Chinach powinni zająć się nasi sinologowie i w miarę możliwości powinni dać także merytoryczną ocenę tych przekładów, jak to uczynił w stosunku do *Pana Tadeusza* Olgierd Wojtasiewicz*.

Największe braki spotrzegamy na polu popularyzacji książki polskiej w Chinach. W stosunku do ilości dokonanych przekładów spotykamy w prasie chińskiej nieproporcjonalnie mało recenzji, artykułów publicystycznych i rozpraw dotyczących polskiej literatury. Sytuacja na tym odcinku jest lepsza aniżeli przed 1949 rokiem, ale w dalszym ciągu niezadowalająca.

Istnieje jeszcze jedna trybuna propagandowa polskości w Chinach, moim zdaniem niewłaściwie wykorzystana dla propagowania książki i literatury polskiej w Chinach. Mam na myśli *Miesięcznik Polski* wydawany przez ambasadę PRL w Pekinie. Nie można powiedzieć, aby miesięcznik ten lekceważył sprawy naszej literatury. Przeciwnie. W miarę skromnych możliwości poświęca im nawet sporo uwagi. W ubiegłym roku kilka szkiców historyczno-literackich drukował w nim Józef Rurawski. Spotkały się z żywym przyjęciem, bo trzeba wiedzieć, że *Miesięcznik Polski* ma już w Chinach grono stałych odbiorców i korespondentów. W czym tkwi zatem słabość pracy redakcyjnej kolegium? W tym, że redaktorzy siedząc w Pekinie redagują pismo niejako z Warszawy. Nie zawsze umieją skoordynować swoją pracę propagandową z pracą propagandową działaczy chińskich. Odnosi się to w szczególności do zjawisk życia kulturalnego. A przecież — przykładowo biorąc — umiejętnie i na czasie podana recenzja nowego polskiego przekładu odniosłaby z całą pewnością lepszy skutek propa-

* *Pan Tadeusz* po chińsku, *Twórczość* 1955, nr 11, str. 224—227.

dowy niż najlepiej napisany szkic oryczno-literacki. Kapitał polskości Chinach trzeba nie tylko pomnażać, eba nim także umiejętnie gospodarować na codzień.

asienica w swoich reportażach z n *(Kraj nad Jangtse)* przytacza mowę z profesorem nankińskiego uniwersytetu. Profesor był zdziwiony, kiedy usłyszał, że Reymont już nie żyje, i to od 33 lat. Niechaj ten przykład posłuży jako ilustracja do tego, jak wiele jeszcze pozostaje do odrobienia na polu popularyzacji literatury polskiej w Chinach.

*Leszek Cyrzyk*

## SPRAWA SARTRE'A

Jak nazwiecie — pisał 29.III.1958 *Figaro Littéraire* François Mauiac — tę siłę... która zobojętnia piczа takiego jak Sartre na własną ą karierę dramatyczną, gdzieby ógł, jak i gdziekolwiek indziej, zająć erwszorzędne miejsce? Siłę, która go uca w wątpliwą walkę, toczoną satnie, obok partii, do której nie mo przystąpić, a której nie zgadza się ć nieprzyjacielem? Oto wieczyste: Nie mogę żyć ani z tobą, ani bez cie- e...«."

Mauriac zapisał tę uwagę „na marnesie", poruszając całkiem inny proem (agnostycyzmu i wiary). Ale sporzeżenie dotyczące Satre'a wydaje mi ę bogate w treść. Istotnie, tak to ygląda, jakby twórca *Huis clos, rudnych rąk, Niepogrzebanych, La usée, Situations* i *Much* poświęcał statnio swą pozycję dramatyczną w ogóle literacką — w ścisłym znaeniu tego słowa) dla akcji publicyycznej. Po wtóre: grawitowanie wokół partii, do której Sartre ani nie może przystąpić całym sercem, ani się ej wyprzeć — do tego stopnia, iż rpływa to na całą jego postawę twórzą — jest faktem niezaprzeczalnym. daje się, że przyczyny można jednak naleźć zarówno w publicystyce autora *ituations*, jak i w jego dramatach, owieściach czy krótkiej prozie.

Przeczytałem właśnie — przełożony rzez Jerzego Lisowskiego — zbiór nopel *Le Mur*. Cztery opowiadania składające się na ten zbiór mają jedną cehę charakterystyczną, jeden „wspólny ianownik": są wynuciem logicznych konsekwencji z pewnego ściśle okreilonego założenia myślowego. W *Murze* są tym założeniem przeżycia człowieka skazanego na śmierć; w *Pokoju* — ostateczne granice (czy raczej — brak granic) miłości kobiecej; w opowiadaniu *Herostrates* — konkretny przypadek antyhumanizmu; w *Intymności* — wykolejenie psychiczne dwóch kobiet na wpół zboczonych; w *Dziecińśtwie wodza* — sadyzm i zmanierowanie mieszczańskiego młodzieńca. Wydaje mi się, że literacko najpiękniej i najczyściej brzmi *Pokój;* nikt chyba nie wpadł dotychczas na pomysł ukazania kobiety, która z miłości decyduje się towarzyszyć istocie najbliższej aż w chorobę i szaleństwo.

Tytułowe — i pierwsze w zbiorze — opowiadanie *Mur* dzieje się w czasie hiszpańskiej wojny domowej. Falangiści złapali pewną grupę republikanów; są wśród niej nawet ludzie w walkę nie zaangażowani. Według utartych metod zostają wszyscy skazani na śmierć. Jeden dlatego, że jego brat jest anarchistą. Inny, ponieważ znaleziono przy nim papiery dowodzące, że służył w Brygadzie Międzynarodowej. Nie ma żadnego przesłuchania, śledztwa, możliwości złożenia zeznań, nie mówiąc już o obronie. „Juana o nic nie pytali, ale, jak powiedział im swoje nazwisko, długo coś pisali." Więźniowie dowiadują się tylko „marginalnie", od strażnika — że zapadł wyrok śmierci. Bohater główny jest jednym z nielicznych, który ma możność ocalenia się — przez zdradzenie miejsca pobytu antyfaszysty, Ramona Grisa, który się poprzednio u niego ukrywał. Nie zdradza tego nazwiska, nie umiejąc sobie wytłumaczyć, dlaczego tak właśnie postępuje. Lecz absurdalność ofiary potęguje się absurdalnością jej przypadkowego wyniku: bohater

opowiadania wskazuje falangistom szałas grabarzy na cmentarzu jako miejsce ukrycia Ramona Grisa. Podaje to miejsce, ponieważ wydaje się ono najbardziej nieprawdopodobne. „Chciałem im zrobić kawał. Zobaczyć, jak porywają się z krzeseł, dopinają spiesznie pasy i zaaferowanym głosem rzucają rozkazy." Tymczasem, przez głupi zbieg okoliczności, tam właśnie, na cmentarzu, ukrywa się Ramon Gris.

Triumf absurdalności w tym opowiadaniu wydaje się antytezą obecnych pozycji J.P. Sartre'a. Oto w Wielki Piątek w piśmie *Express* ukazał się artykuł Sartre'a poświęcony sprawie Henri Allega. Myśl przewodnia była tu następująca: Alleg, odmówiwszy odpowiedzi na pytania, zadawane w śledztwie i podczas tortur, dokonał genialnego odkrycia. Polegało ono na przezwyciężeniu strachu przed torturami, a więc — i na uwolnieniu się od wszelkiego lęku. W ten sposób ocalił Alleg nie tylko towarzyszy swej walki, których nazwisk nie zdradził, ale i samego siebie. A nawet swych katów, którzy nie są demonami i przedstawicielami sił wrogich ludzkości, ale zwykłymi biednymi głupcami, których metody zastraszenia okazały się całkowicie bezużyteczne i chybione. Otóż wolność prawdziwa polega, według Sartre'a, na wyzwoleniu się od „animalistycznego" lęku, wyrażającego się w najrozmaitszych przesądach.

Pomijam w tej chwili nurt problematyki „wolnościowej", tak charakterystycznej dla autora *Much* i *Chemins de la liberté*. Jego odkrycie, dokonane w świetle książki Allega *Question*, może się wydać trochę spóźnione Polakom, którzy pamiętają, ile to tysięcy bojowników naszego Ruchu Oporu przebywało zwycięsko torturę gestapo, wyzwalając się od wszelkiego lęku. Mamy na ten temat literacko krystalicznie czyste i jasne opowiadanie Jerzego Pytlakowskiego *Dwadzieścia cztery godziny śmierci*, które otrzymało pierwszą nagrodę na konkursie literackim w Krakowie (rok 1945) i, oczywiście, zwyczajem naszej krytyki, zostało utopione w morzu zapomnienia (podczas gdy można było i należało mu nadać rozgłos międzynarodowy). Ciekawe, że obecnie Sartre widzi celowość walki — i na pewno nie dostrzegłby w niej owej „absurdalności", która stanowi rdzeń myślowy nowel *Le Mur*.

Tylko że tego rodzaju wynik myślowy na pewno nie jest sprawą przypadku. Wystarczy uważnie przeczyta eseje ze zbioru *Situations*, by zrozumieć, jaki był punkt wyjścia przekonań Sartre'a (jak również, choć innej nieco perspektywy — Alberta Camusa). Tak zwani „egzystencjaliści" wyznają filozofię „całościową". Fakt istnienia ludzkiego jest dla nich podstawowym elementem myślenia, odczuwania, a więc i życia. Stąd musi wynikać afirmacja osobowości ludzkiej, a więc i przeciwstawienie się tendencji „dezagregacyjnej", która tę osobowość „rozkłada" na poszczególne „stany" psychiczne, a stany z kolei — na sprzeczne ze sobą „prądy" i „nastroje". (Przykład: Beckett w *Końcówce*). Przyjąwszy takie założenie muszą egzystencjaliści wypowiedzieć się — podobnie jak Artur Miller w Ameryce — za siłami samozachowawczymi a przeciw „instynktowi śmierci". Stąd afirmacja człowieka związanego ze społeczeństwem, jaką Sartre wyraża w *Situations*, i afirmacja artysty a szczególnie pisarza, „zaangażowanego". (Jeszcze mocniej broni tych idei Camus w drukowanym na łamach *Twórczości* eseju *Artysta i współczesność*.)

Sprawa życia jest w *Murze* sprawdzianem wszelkich wartości. Poza życiem zaczyna się nieprzeniknione „mur". Człowiek skazany na śmierć i świadomie przeżywający to poczucie przez pewien przeciąg czasu — traci wszystko: na przykład wrażliwość na bodźce fizjologiczne (zimno) przywiązanie do kobiety. Studium przedśmiertnego lęku jest więc, okólną drogą, potwierdzeniem podstawowej zasady Sartrowskiej — że egzystencja stanowi punkt wyjścia i że na niej można zbudować cały „gmach" przekonań.

Warto o tym pamiętać, ponieważ u nas uparcie myli się pewne zupełnie różne, a nawet sprzeczne ze sobą tendencje współczesnej literatury i kultury: nazywa się „egzystencjalizmem" także i pisarzy głoszących rozkład czy „rozbicie" osobowości jako przewodnią zasadę myślenia. Nie jest rzeczą przypadkową, że organ artystycznej „lewicy" (tzw. „awangardowej"), *Arts*,

nienawiścią traktuje Sartre'a, a szczególnie Camusa. To z tych właśnie ół wyszły protesty przeciw przyznaniu nagrody Nobla autorowi *Dżumy* i *Caliguli*. Nowele ze zbioru *Mur* (znakomicie, z precyzją, a zarazem świeżością środków ekspresji słownej tłumaczone przez Jerzego Lisowskiego) wydają mi się dla Sartre'a bardzo charakterystyczne. Jak bohaterka opowiadania *Pokój*, towarzyszy ten pisarz cierpiącym ludziom, podąża za nimi daleko w ich świat. Nie posunąłby się zapewne do eutanazji (choć utrata świadomości jest w myśl jego filozofii równoznaczna ze śmiercią fizyczną). Ale, jak Zofia Nałkowska, uważa „maleńką ślepą miłość" w otchłaniach cierpienia za drogę przezwyciężenia ludzkich samotności.

*Wojciech Natanson*

## ELIOT JAKO KRYTYK

Pozycja literacka T. S. Eliota wspar- a jest na trzech filarach: na jego twórości poetyckiej, krytycznej i dramatycznej. Przy czym jego zainteresowania ogniskują się w sensie naczelnym wokół poezji, krytyka, o bardzo osobistym i jednostronnym charakterze, jest ej dopowiedzeniem, działalność drama- urgiczna — jej dopełnieniem. Jest to więc harmonia nie tyle równoprawnych członów, co harmonia polegająca na subordynacji. Eliot-poeta w poszukiwaniu dodatkowych form ekspresji posłużył się dramatem, a pragnąc wyjaśnić własne założenia artystyczne uczynił to w oparciu o twórczość innych pisarzy, zwłaszcza poetów. Eliot pisząc o innych pisze niezmiennie o sobie samym, czyni to świadomie i celowo, zgodnie z tezą, którą wygłasza w eseju *Johnson as Critic and Poet*: „Uważam, że studiując dzieła krytyczne krytyka, który jest równocześnie i poetą, możemy je ocenić — ich kryteria, walory i ograniczenia — wyłącznie w świetle poezji, jaką sam pisał. Moim zdaniem Johnson jest jednym z trzech najwybitniejszych krytyków poezji w literaturze angielskiej; pozostali dwaj to Dryden i Coleridge. Wszyscy oni byli poetami i po to, by studiować ich dzieła krytyczne, trzeba koniecznie przestudiować ich poezję, ponieważ każdy z nich był zainteresowany w szczególnym rodzaju poezji". Tę samą myśl wyraża T. S. Eliot w formie jeszcze bardziej jednoznacznej i osobistej w eseju *The Frontiers of Criticism*, mówiąc: „Moje najlepsze prace krytyczne to eseje o poezji dramatycznej i poetach, którzy wywarli na mnie wpływ. Jest to produkt uboczny mojego prywatnego warsztatu poetyckiego względnie kontynuacja myślenia, które ukształtowało moją własną poezję".

Tak więc prace krytyczne T. S. Eliota są funkcją jego dzieł poetyckich, produktem jednej i tej samej koncepcji myślowej i artystycznej; łącznie wywarły zasadniczy wpływ na ukształtowanie się nowych kierunków w teorii poetyki zarówno w Anglii, jak i w Stanach Zjednoczonych. Z jego inspiracji powstały szkoły ekskluzywne w swoim charakterze, skrajnie konserwatywne w swojej ideologii i rygorystyczne w założeniach artystycznych; pozornie traktują one literaturę jako sferę wydzieloną i nie pozostającą w żadnym bezpośrednim związku z całym kompleksem problematyki ogólnej, a zwłaszcza społecznej. Faktycznie jednak ich kult rygorystycznych form, poprzez dyskusję nad poetyką, zawiera wyraźnie szersze implikacje, w instancji ostatecznej dotyczy form ustrojowych i jest atakiem na instytucje demokratyczne. Sam Eliot stwierdził to w sposób oczywisty, kiedy wypowiedział się przeciw wszelkim radykalnym zmianom form poetyckich, „jako że są one symptomem znacznie głębszych przemian w społeczeństwie i u jednostki". Najwybitniejszy obok Eliota przedstawiciel tego kierunku, Ezra Pound, stał się wyznawcą faszyzmu, Eliot natomiast, w związku z przyjęciem obywatelstwa brytyjskiego, stwierdził, że z upodobań literackich jest klasykiem, w sprawach polityki — rojalistą, a z przekonań religijnych — anglo-katolikiem. Nie posunął się nigdy do otwartej

obrony faszyzmu, chociaż nie aprobował demokracji, którą uważał za bezwładną etycznie, w dyktaturze hitlerowskiej widział zło oczywiste. „Komunizm natomiast jest herezją, herezja zaś jest lepsza niż nicość."

Ze względu na pozycję, jaką T. S. Eliot zajmuje we współczesnej literaturze anglosaskiej, warto by przy okazji poświęcić parę słów całokształtowi jego twórczości, tym bardziej że jest on w Polsce pisarzem mało znanym. Nie jest to zadanie łatwe, chociażby dlatego, że według słów samego Eliota „człowiek, zdolny do doznań, w każdej dekadzie swego życia znajduje siebie w nowym świecie, ponieważ patrzy nań innymi oczyma, wskutek czego również tworzywo jego sztuki ulega stałej odnowie".

W wypadku Eliota należałoby przynajmniej wyodrębnić dwie fazy jego wieloletniej działalności literackiej, dwa wyraźnie różniące się od siebie okresy. Stosując niezbyt dokładny skrót myślowy, można by okres pierwszy nazwać amerykańskim, drugi natomiast — angielskim. W okresie pierwszym, w którym ukazały się między innymi tak wybitne utwory poetyckie, jak *Gerontion* (1920), *The Waste Land* (1922) i *The Hollow Men* (1925), Eliot spogląda na świat oczyma pokolenia doświadczonego wojną, które nie zdołało jeszcze zapomnieć jej grozy i odzyskać równowagi po głębokim wstrząsie psychicznym, jaki ona stanowiła. Jest on typowym przedstawicielem tej generacji, którą Gertruda Stein określiła mianem „zagubionego pokolenia". Dostrzega tylko tragiczny bezsens istnienia, jałowość życia człowieka zagubionego w chaosie współczesnego świata, pustkę i przeraźliwe ciemności, nie rozjaśnione promieniem światła ani nadziei; jest to królestwo mroku, kraina absolutnego zwątpienia.

W okresie drugim — ku zdziwieniu a nawet rozterce wielu jego zwolenników — następuje w twórczości Eliota radykalna i niespodziewana przemiana w kierunku poezji o charakterze religijnym. *Ash Wednesday* (1930), napisany w duchu i pod wpływem Dantego, składa się z szeregu wierszy, z których każdy z osobna jest oddzielną całością, a które w sumie tworzą jedność, podobnie zresztą jak to się dzieje w *The Waste Land*. W *Four Quartets* (1943) natomiast niektóre tematy powracają stale, na wzór motywów muzycznych. Poezja T. S. Eliota jest bardzo trudna; wynika to z jego przeświadczenia, że „poeci naszej cywilizacji, tak jak się ona obecnie przedstawia, muszą być trudni. Nasza cywilizacja obejmuje różnorodne i skomplikowane sprawy, a one, oddziaływając na subtelną i wrażliwą umysłowość, muszą wywołać różnorodne i skomplikowane rezultaty". Z drugiej jednak strony — jego upodobania klasyczne skłaniają go do wniosku, że „ostateczną funkcją sztuki jest ustanowienie wiarygodnego porządku w rzeczywistości" by tą drogą osiągnąć jej zrozumienie, doprowadzić nas do stanu jasności ducha, spokoju i pogodzenia się, a poeta pozostawić, tak jak Wirgiliusz pozostawił Dantego, byśmy kroczyli dalej w rejony, gdzie ten przewodnik nie może już nam być pomocny". Zgodnie z tymi założeniami poezja T. S. Eliota jest pełna niedomówień, niejasności i wieloznacznych aluzji, oddziaływa poniekąd jak muzyka, nie zmierza do jednoznacznego wyrokowania, lecz stwarza ogólny nastrój, nie zawsze nawet łatwy do zdefiniowania. Eliot zwierza się, że często zaskoczony jest interpretacją swoich wierszy przez inteligentnych nawet krytyków, zupełnie różną od jego własnych intencji. Równocześnie rygorystyczna kontrukcja formalna jego poezji z dodatkową jaskrawością podkreśla wyraźny kontrast z jej świadomie nie uporządkowanym ładunkiem myślowym.

Dramat jest najsłabszym ogniwem twórczości T. S. Eliota; brak mu zmysłu dramatycznego, jego sztuki mają charakter statyczny, a ponadto są przeciążone ładunkiem filozoficznym. Ich konstrukcja oparta jest na zasadach, jak to określił Eliot, „bezosobowej sztuki baletu"; są one dialogiem pomiędzy bohaterem a chórem, pomiędzy tym, który przejrzał, a resztą, która jest ślepa i tkwi w ciemnościach. A ponadto Eliot posłużył się dramatem poetyckim, obcym konwencji teatru współczesnego; kierował się przy tym motywami o dwojakim charakterze: po pierwsze, twierdzi, że „kiedy chcemy wyrazić prawdy wieczne i uniwersalne, odwołujemy się do poezji", przy innej okazji rozbudowuje tę samą myśl i powiada: Są wielcy dramaturdzy-prozaicy, tacy, jak Ibsen i Czechow, którzy tworzyli czasami rzeczy tak wielkie, iż trudno było uwierzyć, że można je wyrazić prozą,

cz, moim zdaniem, mimo swoich siągnięć byli oni ograniczeni w ekspresji przez to, że pisali prozą. Ten szczególny zasięg wrażliwości może być wyrażony w poezji dramatycznej, w momentach jej najwyższej intensywności. W takich chwilach osiągamy granice uczuć, które tylko muzyka jest zdolna wyrazić". Wzgląd drugi jest ważniejszy, ponieważ pozwala on raz jeszcze ustalić centrum i wyznaczyć granice zainteresowań Eliota, a jest nim niezmiennie poezja: „Idealnym środkiem wyrazu dla poezji jest, moim zdaniem, teatr; jest on również najbardziej bezpośrednim świadectwem społecznej użyteczności» poezji. W sztuce Szekspira mamy kilka płaszczyzn znaczeniowych. Dla najmniej wyrobionego słuchacza jest akcja, dla bardziej myślącego — charaktery i konflikt charakterów, dla literacko wyrobionego — słowa i sposób wyrażania się, dla wrażliwego na muzykę — rytm, a dla słuchaczy wrażliwych i rozumiejących — sens, który stopniowo się ujawnia". Jest to myśl sformułowana pięknie i ciekawie, potwierdza wnikliwość krytyka i głębię poety, a mimo wszystko nie wystarcza do napisania prawdziwie dobrej sztuki teatralnej, toteż *Murder in the Cathedral* (1935), której temat zaczerpnięty jest ze średniowiecznej historii Anglii, a akcja toczy się wokół morderstwa popełnionego na biskupie Tomaszu Beckecie, nie jest sztuką udaną. Jest to dramat o dwóch płaszczyznach znaczeniowych: historycznej i współczesnej; gloryfikacja Tomasza Becketa i aura kultu bohatera zawierają wyraźne aktualne aluzje i powinny być pojęte jako obrona faszyzmu. Sztuki o tematyce współczesnej, jak *Family Reunion* (1930) i *The Cocktail Party* (1950), są w pierwszym rzędzie dramatami doświadczenia i przeżyć wewnętrznych i stanowią bezpośrednią kontynuację twórczości poetyckiej Eliota.

Koncepcje krytyczne T. S. Eliota zrodziły się na gruncie tradycji zarówno europejskiej, jak i amerykańskiej; związany ze szkołą estetyczną, wzorował się zarówno na teorii czystości poezji Edgara A. Poe, konieczności moralnej sztuki Henry Jamesa, jak i na kierunkach europejskich, których najwybitniejszymi przedstawicielami byli: Coleridge, Arnold i Pater w Anglii, Schopenhauer w Niemczach, a France we Francji. Celem jego było znalezienie wspólnej płaszczyzny pomiędzy wartościami artystycznymi i moralnymi w sztuce, a te ostatnie w jego rozumieniu są jednoznaczne z etyką religii.

Kierunek, z którym identyfikował się T. S. Eliot, w latach późniejszych pod przewodem Irvinga Babbita wystąpił z ostrym atakiem przeciw szkole krytycznej, zgrupowanej wokół czasopism o tym charakterze, jak *Masses, New Masses, New Leader, Socialist Call*, w obronie tradycji i konserwatyzmu, przeciw społecznym tendencjom w sztuce. Toteż zdziwił mnie niezmiernie tytuł pierwszego eseju Eliota w jego nowym tomie krytyk literackich, *The Social Function of Poetry. Tempora mutantur...* — pomyślałem, lecz tylko przez chwilę. Po bardzo ciekawym i oryginalnym wywodzie Eliot zmierza do wniosku, który w jego sformułowaniu brzmi następująco: „Możemy powiedzieć, że obowiązek poety jako poety w stosunku do własnego narodu jest tylko pośredni, obowiązek bezpośredni ma on w stosunku do języka ojczystego, powinien przyczynić się po pierwsze do jego zachowania, a po drugie do wzbogacenia i ulepszenia". Poezja jest najbardziej lokalną ze wszystkich sztuk, ściśle związaną z tradycją kulturalną narodów; przemawia za tym chociażby fakt, że w dziejach każdego narodu europejskiego pierwsze impulsy w kierunku literackiego wypowiedzenia się znajdowały ujście w poezji. Poezja również przypomina nam że są rzeczy i sprawy, o których można mówić wyłącznie w jednym języku i które są nieprzetłumaczalne. Poezja w zależności od swojego poziomu wywiera wpływ na język codzienny, kształtuje go i wzbogaca jego słownictwo. Czerpią z niej także korzyści ludzie, którzy nigdy nie czytują poezji i którzy swoich poetów nie znają nawet z nazwisk. Tak więc potencjalny zanik poezji byłby symptomem głębszego schorzenia i świadczyłby o przesileniu ogólnych wartości kulturalnych danej społeczności, a przez to oznaczałby jej zmierzch.

W wywodzie Eliota jest jeden błąd charakterystyczny dla jego sposobu myślenia i wartościowania zjawisk literackich. Polega on na tym, że Eliot, jeśli nie pomija, to na pewno przypisuje zbyt małe znaczenie intelektualnej i poznawczej treści dzieła poetyckiego: „Nie chcę twierdzić — powiada on

wprawdzie w tym samym eseju — że poezja nie powinna mieć treści względnie znaczenia intelektualnego lub że wielka poezja nie zawiera go więcej aniżeli poezja mniejsza", ale kryterium treści ma dla niego jednak znaczenie drugorzędne. Konsekwencje tego błędu, już nie wyłącznie logicznego, ale ideologicznego, ujawniają się z całą jaskrawością w zawartych w tym samym tomie dwóch studiach o Miltonie i w studium o Byronie. Paradoksalne w całej sytuacji jest tylko to, że uprzedzenia Eliota w stosunku do dwóch spośród najwybitniejszych poetów angielskich, na przekór jego własnym słowom, wynikają wyłącznie z racji ideologicznych, a nie są dyktowane względami artystycznymi, które stanowią jedynie mało przekonywający pretekst. Antypatia Eliota w stosunku do Miltona wynika stąd, że był on purytaninem i republikaninem, a wszystkie inne zastrzeżenia mają charakter pochodny. Eliot nie przyznaje się do tego, i po to, by zdeprecjonować Miltona, który zresztą był równie wielkim artystą jak myślicielem, wprowadza do dyskusji tak mało przekonywający argument, jak rozróżnienie między „dobrym poetą" a „wielkim poetą" i dochodzi do wniosku, że dla wielu zasadniczych względów dobry poeta oznacza coś więcej niż wielki poeta. Nie baczy przy tym, że rozróżnienie to nic nie wyjaśnia, a ponadto jest oczywiście sprzeczne z jego zdaniem wypowiedzianym przy innej okazji: „Wielkość literatury nie da się ustalić jedynie za pomocą kryteriów literackich, chociaż musimy pamiętać, że rozróżnienie między literaturą a tym, co nie należy do literatury, da się ustalić wyłącznie w oparciu o kryteria literackie". *

Przy zastosowaniu analogicznego procesu myślowego, równie jednostronnego i tendencyjnego, Eliot daje ujście swojej antypatii do Byrona. Argumenty jego są tym bardziej krzywdzące, że w poszczególnych wypadkach są one słuszne i przekonywająco umotywowane, a nie przeciwstawione jego niewspółmiernie większym osiągnięciom, dają obraz pozornie prawdziwy, faktycznie zaś karykaturalnie spaczony. Zjadliwość można wybaczyć krytykowi, jest to poniekąd jego oręż; trudniej aprobować złośliwe pseudoargumenty, do jakich ucieka się Eliot, kiedy nie dotyczą meritum sprawy; tak np. czyniąc aluzję do kalectwa Byrona, które było przyczyną jego cierpień i kompleksów, pisze: „Zwrotka, którą zapożyczył z włoskiego, nadawała się wyśmienicie do tego, by wyolbrzymić jego zalety i ukryć wady, tak samo, jak czuł się swobodniej na koniu lub w wodzie niż na nogach. Byron nigdy nie był prorokiem we własnej ojczyźnie, za życia był stale napastowany i szczuty przez swoich niekiedy bardzo możnych i bardzo wpływowych przeciwników, lecz nikomu nie pozostał dłużny; niektórzy jego wrogowie zawdzięczają nieśmiertelność tylko temu, że mieli szczęście narazić się Byronowi". W miarę upływu czasu i poniekąd również pod wpływem krytyki europejskiej w Anglii zaczęto stopniowo rewidować ocenę twórczości Byrona; tymczasem studium Eliota nasuwa skojarzenia z okresem najzagorzalszego zacietrzewienia.

Na tle oceny Miltona i Byrona biograficzne studium o Kiplingu, utrzymane w tonie ciepłym i przychylnym i opublikowane w tym samym tomie, podpisane tym samym nazwiskiem, może czytelnika wierzącego w autorytety doprowadzić do zupełnie fałszywych wniosków co do roli i znaczenia, jakie ci trzej poeci odegrali w historii kultury i literatury angielskiej. W tym wypadku również, bez obawy popełnienia większego błędu, można zaryzykować twierdzenie, że na ton dyskusji, mimo jej literackiego charakteru, w stopniu decydującym wpłynęły momenty pozaliterackie. Kipling, którego ochrzczono przezwiskiem „laureat music-hallu", nigdy nie dosłużyłby się tak wysokiej oceny ze strony Eliota, gdyby nie to, że sympatie polityczne przysłoniły nieco jasność sądu tego apolitycznego krytyka.

*

Zamieszczone w tomie *On Poetry and Poets* eseje w przeważającej większości pochodzą z lat czterdziestych i pięćdziesiątych; tylko nieliczne zostały napisane w okresie wcześniejszym. Poza omówionymi już tematami porusza Eliot cały szereg innych interesujących go zagadnień z zakresu poetyki; do najciekawszych należą *Poetry and Drama* i *Johnson as Critic and Poet;* wszystkie cechuje charakterystyczne dla Eliota stronnicze i jednostronne spojrzenie na zjawiska literackie, akcentowanie stro-

* T. S. Eliot: *On Poets and Poetry.* Faber and Faber, London 1957.

formalnej problematyki literackiej, niedocenianie walorów treści. Z drugiej zaś strony, zdecydowanie polemiczny, a nie akademicki charakter wywodów Eliota, i oryginalne spojrzenie na literaturę sprawiają, że działa on ożywczo i zmusza do myślenia może nawet w większym stopniu swoich zagorzałych przeciwników niż równie gorliwych uczniów i wyznawców.

*Bronisław Wiśniowski*

## „HALBSTARKE"

Książka Hansa Glökle pod tytułem *ie Gierigen* wysuwa jako zagadnienie centralne sprawę młodzieży. Autor wychodzi z faktów konkretnej rzeczywistości, tak bardzo konkretnej, że każdy rozdział poprzedza motto zaczerpnięte z artykułów czy notatek pism codziennych. Notatki te autor przytacza *in extenso*. Pod koniec książki zawierają one wzmianki o bohaterach Glöklego. W tych granicach (motto i notatki końcowe) zawarte są losy osób działających: młodzieży i przedstawicieli środowisk, z których się ona rekrutuje. Taki jest trzon kompozycyjny książki.

Zagadnienie centralne — młodzież i proces staczania się jej na dno — panujące w krajach o najwyższej nawet stopie życiowej, znalazło swój wyraz w wyżej wymienionej książce — reakcji o młodzieży w Niemczech Zachodnich. W powieści tej równolegle do procesu degrengolady pokazany jest proces wyrywania się z tego środowiska niektórych bohaterów. Akcja jest więc dwukierunkowa: obok procesu wyłamywania się poszczególnych postaci pokazany jest proces ostatecznego wykolejenia się, dno. Autor, wysuwając postaci swoich młodocianych bohaterów, podchodzi do nich przede wszystkim od strony środowiska. Dorastające młode pokolenie „przyzwoitego" drobnomieszczaństwa z jednej strony sąsiaduje z lumpami, z drugiej styka się z młodym pokoleniem inteligencji, burżuazji, synami czy córkami eks-hitlerowców, zabezpieczonymi materialnie, wiodącymi beztroski żywot w otrzymanych w spadku pałacykach za miastem, czerpiącymi wciąż jeszcze pełną garścią z kapitału zdobytego wiadomymi sposobami przez ich ojców w okresie *prosperity* hitleryzmu. Nie brak w tym towarzystwie błękitnych ptaków, co to nie orzą ani sieją. Ocierają się o siebie czasami poniżeni i skrzywdzeni, najczęściej wykolejeńcy z maczugą i nożem, w najlepszym razie ze strzykawką morfiny. Ocierają się o siebie ci, którzy chcą być czymś, i ci, którzy nie chcą być niczym, ci, w których tli się jeszcze iskra ludzkich uczuć, i ci, którzy się tych właśnie uczuć wstydzą, którzy chcą je wykarczować z własnej duszy, by folgować wyłącznie swoim pożądaniom, nie kontrolowanym przez rozum.

Autor chce dać przekrój współczesnego życia Zachodnich Niemiec, a wysuwając jako bohaterów młode pokolenie chce ukazać perspektywy ich rozwoju i rzutuje niejako w przyszłość. Spośród tej młodzieży wysuwa się na czoło chłopiec, jeśli nie ze środowiska drobnomieszczańskiego, to w każdym razie o mentalności drobnomieszczańskiej. Motorem jego rozwoju, jego wewnętrznego niepokoju jest chęć wybicia się za wszelką cenę, oczekiwanie na wielką szansę, gdyż nikt jeszcze nie osiągnął, jak mówi, bogactwa uczciwą pracą. Przykład ojca, który ma za sobą dwie wojny światowe, dwie inflacje i powtarzające się okresy bezrobocia i który żyje właściwie w ustawicznym przerażeniu, by nie stracić pracy — jest dlań ostrzeżeniem.

A więc oczekiwanie na wielką szansę. Jakie przybiera ona konkretne kształty? Gdzie widzi bohater Glöklego drogę wiodącą do realizacji marzeń?

Podsłuchana rozmowa o doskonałym miejscu na stragan owocowy mobilizuje go wewnętrznie, a spotkanie z eks-kolegą kombinatorem umożliwia start. I od tej chwili stragan na skrzyżowaniu ulic pozwala pokazać ojcu-robociarzowi, że pieniądze lubią ludzi

przedsiębiorczych i ludzi z inicjatywą. Bohater Richard Pommer wyszedł na razie z impasu, jest dobrej myśli, pełen inicjatywy i wiary w rozwój „przedsiębiorstwa". Na horyzoncie marzeń ukazuje się sklep nowocześnie urządzony, pięknie zaopatrzony, w miejscu, w którym zatrzymać się musi każdy. Marzenie oparte na konkretnej kalkulacji ma wszelkie szanse powodzenia i wielka szansa może stać się rzeczywistością. Richard Pommer wyszedł z nędznej, znienawidzonej uliczki na szeroki gościniec. I tutaj następuje zahaczenie. Stragan doszczętnie zniszczony i jego właściciel ranny w szpitalu. Przyczyny wewnętrzne: Richard Pommer należy do tych nielicznych, którzy uginając się pod ciężarem własnych trudności są jeszcze potrzebni innym. Reaguje na krzywdy, które widzi wokoło siebie, opiekuje się dziewczynką zgwałconą przez własnego ojca, staje w obronie upitej do nieprzytomności dziewczyny, przyprowadzonej przez Amerykanów do baru. Stąd wynikają przyczyny zewnętrzne: upozorowana katastrofa. Amerykańskie auto niszczy stragan na skrzyżowaniu ulic, a jego właściciela unieszkodliwia na czas pewien, skazując na przymusową bezczynność w szpitalu.

To pierwsze ogniwo walki bohatera o właściwe miejsce w życiu, poczynania może nie nazbyt ambitne, ale uczciwe, i ich klęska — to introdukcja. Wrogie moce sprzysiężone przeciwko pełnym dobrej woli prostaczkom wytyczają dalszą drogę bohatera. Niedawny sprzedawca owoców przechodzi następny etap wtajemniczenia: jako kochanek bogatej, starszej od siebie, pięknej Gerdy, córki zmarłego hitlerowca — zdobywa z założonymi rękami środki na utrzymanie jako pośrednik, który skłania swą ukochaną do złożenia pokaźnej sumy w ręce handlarza narkotyków. Oczywiście ten proces rozwoju bohatera nie odbywa się bez wewnętrznych sprzeciwów, ba, bez zasadniczej dyskusji ideologicznej. Richard Pommer cytuje w niej Kästnera, wraz ze swym przyjacielem stoi na stanowisku, że nie są komunistami, ale nie zamierzają strzelać, nie chcą wyciągać kasztanów z ognia w imię cudzych interesów, chcą natomiast żyć w spokoju, „pracować, poznać świat, być człowiekiem, nie walczącą maszyną". Po tej dyskusji ideologicznej Richard Pommer w towarzystwie swojej protektorki jedzie do Włoch. Następuje trzeci stopień wtajemniczenia: powrót odrzuconego przez kochankę, żądnej mitry książęcej, do swego miasta rodzinnego, do przyjaciół, którzy przez czas jego nieobecności osiągnęli apogeum swojej naczelnej dewizy, nakazującej: „nie myśleć, nie zastanawiać się nad niczym, po prostu być".

*„Halbstarke"* — istota tego pojęcia staje przed bohaterem w całej swej okazałości: wyuzdanie, orgie miłosne, morfina — na nieco wyższym poziomie, mord, nóż w zębach, spelunki — na niższym. Autor każe utrzymać się swemu bohaterowi na powierzchni wbrew wszystkiemu, a zgodnie z jednym jego przeświadczeniem, że „tak nie można", że gdyby miał pieniądze, postępowałby inaczej. I Richard Pommer „krząta się", ratuje swego przyjaciela od nałogu morfiny i chce ratować innych. Banda wykolejeńców, poza jedną samobójczynią, za kratami; i tu następuje czwarty i ostatni stopień wtajemniczenia. Richard Pommer po wszystkich i wielorakich doświadczeniach dochodzi do przeświadczenia, że trzeba zniszczyć, zetrzeć z oblicza ziemi ohydną ulicę, na której spędził dzieciństwo, w ogóle ulice, na których lęgnie się zbrodnia, i domy, w których się ukrywa. Jak? Wystarczy chcieć, trudności znikną. Trzeba wstąpić na architekturę, stać się budowniczym miasta. Ale jak? Richard Pommer odrzuca pomoc lekarza, któremu uratował syna i wydarł narkomanii. W dzień pracuje na budowie, wieczorem przygotowuje się do matury, która umożliwi mu wstąpienie na uniwersytet. Perspektywa? *Happy end.* U boku małżonki, którą ratował w życiu dwukrotnie, szczęśliwy małżonek-architekt będzie zmieniał oblicze miasta.

Glökle daje obraz tragicznych losów młodego pokolenia Niemiec Zachodnich, przeświadczonego o tym, że robić może ze swoim życiem, co mu się żywnie podoba, jeśli tylko nie obciąża innych. Autor daje obraz tragicznych losów tego pokolenia i nie ogranicza się do skonstatowania faktów, tylko że lekarstwo, a raczej recepta nie jest zbyt przekonywająca, tak jak nie są przekonywające losy pozytywnego bohatera, żonglującego między pragnieniem wybicia się, zdobycia za wszelką cenę pieniędzy, a ostatecznym zreflek-

owaniem się, żonglującego między rytyką militarystycznych tendencji ostatecznym uznaniem Wehrmachtu. Bohater gubi się w przeciwieństwach: poczucie godności kłóci się w nim brakiem charakteru, a wszystko to ie tworzy jeszcze postaci *„des Menchen mit seinem Widerspruch"*, o którą autorowi chodzi. Skonstatowanie aktu nie zastąpi braku motywacji. Dlatego wszystkie postaci, zarówno w echach dodatnich jak i ujemnych, pozbawione są prawdy psychologicznej, ostości profilu.

Znacznie bardziej wymowne są przeroje środowisk, które zgodnie z tyułem innej książki autora, *Wand ohne Fünche* — pokazane są rzeczywiście ez pobielania. Tutaj wystarczy autoowi kilka scen, by w sposób plastyczny zarysować środowisko tragiczie wesołych córek hitlerowca i ich owarzystwa, tragiczny obraz domu ychowawczego, wykolejającego w posób ostateczny i nieodwracalny owierzony im „element zdeprawowany", atmosferę baru i jego stałych bywalców, środowisko młodzieży *„Halbstarke"*, którym przede wszystkim poświęcona jest książka.

Autor uchwycił zagadnienie niezwykłej wagi. Pokazał wycinek rzeczywistości pokolenia, którego dewizą jest wyżyć się nie oglądając się na nic. Autor próbuje rozplątać węzeł gordyjski, nie widzi jednak, skąd wyrastają korzenie szerzącej się zarazy. Niewiele pomoże chęć wybicia się poszczególnych Pommerów i ich budujący przykład, niewiele pomogą plany architektoniczne przebudowy miasta ani policja likwidująca podejrzane spelunki i podejrzanych macherów, pośredników, handlarzy narkotyków. Niewiele pomoże Pommer i garstka nawróconych wobec braku ideału i pogardy dla ideału.

*Die Gierigen* to sygnał alarmowy, sygnał ze względu na postawienie problemu, nie zaś jego rozwiązanie.

*Barbara Rafałowska*

## DUMANIA NAD PRZEKŁADAMI

Wydano u nas po wojnie dwie książki, poświęcone specjalnie zagadnieniom teorii przekładu: zbiorowe dzieło, opracowane z inicjatywy Pen-Clubu, oraz doskonały *Wstęp do teorii tłumaczenia* Olgierda Wojtasiewicza. Ciągle jednak za mało pisze się o praktyce translatorskiej, o jej dobrych i złych przykładach. Ponieważ zaś wśród książek tłumaczonych z języków obcych, jakie ukazały się w roku ubiegłym, najliczniejsze pozycje to przekłady z angielskiego, parę poniższych uwag o charakterze anegdotyczno-analitycznym wyda się może usprawiedliwione i pożyteczne.

### TYTUŁY

Każdy się zgodzi, że tytuł odgrywa na ogół, a przynajmniej bardzo często, ważną rolę w całości utworu literackiego. Szczególnie, jeśli domyślamy się w nim jakiegoś sensu metaforycznego czy formuły uogólniającej (domysły nasze idą zresztą nieraz zbyt daleko, jak to wskazuje znany przykład *Lalki*, której tytuł nie odnosi się genetycznie do Izabeli Łęckiej, lecz do autentycznej lalki małej Heluni Stawskiej). Zrozumiałe jest tedy, że domagamy się od tłumacza, aby zachowali w tytułach nie tylko samą odpowiedniość leksykalną, ale i ową treść metaforyczną czy syntetyzującą. A jeżeli to z jakichś powodów niemożliwe, to — wydaje mi się — na odwrocie karty tytułowej dość jest miejsca, by ową opuszczoną czy zaciemnioną aluzję wydobyć. Jest to, niestety, tylko postulat, przez nikogo nie spełniany.

Z książek, o których chcę mówić, tylko słynne dzieło Hemingwaya *Komu bije dzwon* doczekało się krytycznych omówień przekładu. Mam i ja do Bronisława Zielińskiego parę pretensji, ale jako całość jest jego robota osiągnięciem wysokiej klasy. Sądzę także, że polski odpowiednik *For Whom the Bell Tolls* jest wybrany dobrze. Jest dostatecznie pojemny — i tylko w formule „komu bije dzwon" mieszczą się skojarzenia

„za kogo bije dzwon", „dla kogo bije dzwon", „komu dzwon coś wróży", „komu dzwon coś obwieszcza", a takie właśnie skojarzenia nasuwać może wersja oryginalna.

Natomiast w epigrafie powieści, którym jest fragment kazania Johna Donne'a, należało ten sam zwrot przełożyć „węziej" a zgodnie ze znaczeniem w kontekście: „za kogo bije dzwon", czyli: za czyją duszę bije. W ten sposób, ocalając tytułowe uogólnienie metaforyczne, tłumacz zachowałby także wierność genezie tytułu, uwypuklił zasadnicze skojarzenie znaczeniowe; nie zamazałby także sensu przytoczonych w epigrafie wspaniałych zdań nieznanego u nas wielkiego poety.

Można uwagi powyższe uznać za utyskiwania pedanta. *Casus* wydanego jeszcze w roku 1956 *Poletka Pana Boga* Erskine'a Caldwella wydaje się poważniejszy. Tytuł oryginału *God's Little Acre* oznacza bowiem dla Amerykanina zasadniczo cmentarzyk (*God's acre* — cmentarz). Oczywiście, w tekście Caldwella jest to dwuznacznik, ale zastosowany świadomie i celowo. Ba, tytuł i motyw poletka-cmentarzyka jest jednym z kluczy do tej głośnej powieści i bez świadomości istnienia dwuznacznika wiele sugerowanych treści musi się czytelnikowi wymknąć. Na przykład pamiętając o „dwuwartościowości" pojęcia „poletka Pana Boga" inaczej, i pełniej, rozumiemy rozmyślania Tay Taya o tym, że poletko będzie iść za Buckiem i „zatrzymywać się tam, gdzie on przystanie". Rzecz jasna, że w języku polskim dwuznaczność idiomu angielskiego nie da się odzwierciedlić (u nas cmentarz związany jest raczej z pojęciem księdza, mówi się o „księżej grudzie", „patrzeniu na księżą oborę" itp.), ale parę słów objaśnienia uzupełniłoby i naprostowało przekład — tegoż Bronisława Zielińskiego.

Nie chciałbym być źle zrozumiany: nie domagam się bynajmniej, by tłumacz czy wydawca sygnalizowali w s z y s t k i e wieloznaczności tytułów — byłaby to przesadna skrupulatność. Na przykład *The End of the Affair* Greene'a to coś „szerszego" niż *Koniec romansu* (wyśmienity przekład Jana Józefa Szczepańskiego), ale tłumacz wybrał tu dobry szczegółowy odpowiednik angielskiego „pojemnika". Mniej oczywista jest sprawa *Azylu* Faulknera (przekład Zofii Kierszys): angielskie *sanctuary* oznacza azyl, ale szczególnie azyl w świątyni, a także w ogóle miejsce święte. Gdy zważymy, że dla bohaterki książki owym *sanctuary* jest dom publiczny, brzmienie tytułu okaże się nie bez znaczenia dla intencji autora — ale nie odgrywa ono właściwie żadnej roli w rozumieniu powieści, potęguje tylko element jaskrawości i skandalu. Dlatego też wystarczyłoby chyba, gdyby na tę dwuznaczność zwróciła uwagę krytyka.

Inny przypadek reprezentuje ogromnie ciekawa powieść Arnolda Bennetta (dobry przekład Jacka Woźniakowskiego), wydana jako *Opowieść o dwóch siostrach*. Tytuł wybrany jest odpowiednio, brzmi lepiej niż dosłowne tłumaczenie z oryginału, które brzmiałoby *Opowieść o starych kobietach*. Sęk w tym, że angielskie *Old Wives' Tale* oznaczać może również „opowieści starych kobiet" i że zwrot ten, w indentycznym brzmieniu, jest wyrażeniem przysłowiowym, znaczącym tyle, co plotki lub bajania. Pochodzi z Nowego Testamentu (pierwszy list św. Pawła do Tymoteusza, IV, 7) i w przekładzie Wujka brzmi „babie baśnie". Na tym nie koniec! George Peele (1558—1597) napisał pod tym tytułem głośną parodię owoczesnych romantycznych komedii. To ostatnie zwłaszcza odgrywa dużą rolę przy odczytywaniu zamierzeń autora i literackiego sensu książki, która jest swego rodzaju realistyczną parodią nowoczesnego romansu. Szkoda, że w zwięzłym i rzetelnie informującym wstępie Witolda Furmańczyka nie znalazło się miejsce na te ważne bądź co bądź wiadomości.

*W Brighton* Greene'a (przekład Hanny Olędzkiej) nasuwa jeszcze innego rodzaju refleksje. Tytuł oryginału, *Brighton Rock*, nie oznacza — jak to wielu sądziło — „skały Brighton", ale rodzaj krystalicznych cukierków w kształcie pałeczek, w które wtopiona jest kolorowa nazwa „Brighton"; w jakimkolwiek miejscu rozłamiemy cukierek, odczytamy to samo słowo. Każdy czytelnik tej powieści pamięta, że „pałeczka Brighton" odgrywa w niej dużą rolę jako tajemnicze narzędzie morderstwa. Gdyby wszakże tłumacz czy wydawnictwo wyjaśnili gdzieś (może na obwolucie) sens oryginalnego tytułu, czytelnik zwróciłby baczniejszą uwagę na ogromnie ważne dla znacze-

a książki słowa na str. 257, mówiące niezmienności natury ludzkiej.

Zdarzają się i inne „tytułowe" nieporozumienia i potknięcia, na przykład Juliusz Kydryński (w tomie nowel Caldwella) najniesłuszniej tłumaczy *Over the Green Mountains* jako *Za zielonymi górami*, podczas gdy „Green Mountains" to „Góry Zielone", pasmo Appalachów. Ale to już sprawa odmiennego (gorszego) gatunku niż omawiane powyżej.

### STYL TO TŁUMACZ

Znany aforyzm Buffona należałoby zastosowaniu do większości naszych tłumaczeń sparafrazować na „styl to tłumacz". W istocie bowiem oryginalne właściwości stylistyczne, nawet leksykalne, tekstu przekładanego zdołają przeniknąć przez tryby maszyny translatorskiej. Dotyczy to nawet utworów dość prostych i nietrudnych, nie wymagających szczególnej pomysłowości tłumacza ani też, zdawało by się, nie dających pola do popisu jego przesadnej inwencji.

Poczytajmy na przykład świeżo wznowiony przekład *Ulicy Głównej* Sinclaira Lewisa pióra Czesława Jastrzębca-Kozłowskiego. Słynna ta powieść ukazała się w roku 1920, ale obcując z jej polskim tekstem mamy wrażenie wycieczki gdzieś w głąb XIX wieku. Całe zdania, całe krocie wyrazów żywcem jakby przeniesionych z Orzeszkowej: półprzecia, osobliwie, imać się, ano, chętnie, niechędogi, kontentam, poradzim itd. itd. Kiedy między te starożytności wjedzie nagle samochód — otrząsamy się ze zdumieniem.

Mieliśmy tu *exemplum* „udziwnienia" języka oryginału — przypadek, przyznać trzeba, dosyć nietypowy. Natomiast bardzo częste są kłopoty i potknięcia tłumaczy, którzy mają do czynienia z „udziwnionym" tekstem obcym, najczęściej z użyciem gwary czy argonu. Mniejsza na razie o niezwykłe liczne w takich wypadkach pomyłki leksykalne. Rzadko się jednak zdarza, by tłumacz zdał sobie w pełni sprawę, jakiego typu odchyleniem od powszechnej normy językowej ma do czynienia, jaki będzie najwłaściwszy polski odpowiednik tego odchylenia, wreszcie — aby konsekwentnie stosował wyniki swojej refleksji.

W sielskiej powieści Hardy'ego *Pod drzewem, pod zielonym...* część dialogów pisana jest z domieszką gwary, używanej w Dorset. Zdrowy rozsądek nakazywał, aby tłumaczka (Ewa Kołaczkowska), która zresztą dobrze daje sobie radę ze „zwyczajnym" tekstem, zastosowała przy przekładzie tych dialogów elementy jakiejś konkretnej gwary polskiej. Tymczasem zaprezentowano nam dziwny *volapück*, złożony z archaizmów i przypadkowo pozestawianych słów gwarowych (ociupina, posiedzieć ździebko doma, zacny jabłecznik, prawdziwie — w znaczeniu „doprawdy", rad czynił, baczcie itd.). Ponadto u Hardy'ego gwarowość zasadza się w znacznej mierze na odchyleniach fonetycznych. Tłumaczka polska, stylizując język, zmian fonetycznych w nim nie wprowadziła i wywołała efekt dziwnej przebieranki.

Analogiczne wrażenie wywołują żargonowe dialogi we wspomnianym już przekładzie *W Brighton* Greene'a. Młodociani gangsterzy przemawiają tam do siebie słowami: „niechaj będzie", „wiem, co odczuwasz", „punktualnie za kwadrans druga", „a tyś kazał się tego trzymać", „poszedł do toalety umyć się", „no cóż", „nie ma potrzeby, żebyś uderzyła palcem o palec" itd.

Wiadomo zresztą, że przekłady dialogów — w których tak celują pisarze anglosascy — są najtrudniejszym zadaniem. Aniela Zagórska, którą tylokrotnie słusznie podziwiano, z rozmowami nigdy właściwie nie umiała sobie poradzić. W jej przekładach bohaterowie Conradowscy przemawiają zdaniami tak dziwnymi, jak: „To się akurat po mnie pokaże, żebym wypytywał tu i tam o człowieka, na którego mam chrapkę. Taka robota musi się zrobić po cichu — albo wcale." „No, z pani to cud jest prawdziwy." „No, to ci dopiero drab chytry i przebiegły." (Cytaty ze *Zwycięstwa*.) Język Conrada jest dość odległy od potocznego, czasem aż nadto literacki i poetyczny, ale dialogi przekładów Zagórskiej wywołują wrażenie zupełnej nierealności, o którą niejeden czytelnik, zwiedziony głoszonymi bez zastrzeżeń pochwałami tłumaczki, posądza zapewne autora.

Zniekształcenie oblicza artystycznego Conrada, choć niewątpliwe, jest jednak minimalne w porównaniu z operacją, jakiej dokonał Jan Zakrzewski na tekście *Nagich i martwych* Normana Mailera. Jest to raczej parafraza niż

przekład — tak niedobra, że nie nadaje się właściwie do naszych rozważań. Poświęćmy za to chwilę uwagi innej pozycji tegoż tłumacza (który, oddajmy mu sprawiedliwość, wypuszcza ze swego warsztatu także i całkiem dobre wytwory, jak *Tortilla Flat): Kasztankowi* Johna Steinbecka. Przy całym liryzmie i niewymuszoności stylu Steinbeck pisze językiem oszczędnym i zwięzłym. Toteż dziwi nas taki zwrot, jak na przykład: „wodnistoszare oczy patrzyły marząco albo raczej w zamyśleniu" — i rzeczywiście, w oryginale czytamy tylko: *„his eyes were a contemplative, watery grey"*, tzn. „oczy miał wodnistoszare, zamyślone". Zmiana rytmu zdań, dostosowana do treści, wydaje się nie obchodzić tłumacza w najmniejszym stopniu. Steibeck opisuje zachowanie się klaczy wobec ogiera: *„Instantly Nellie's mood changed. She became coquettishly feminine. She nibbled his arched neck with her lips. She edged around and rubbed her shoulder against his shoulder"*. Znaczy to mniej więcej: „Nagle humor Nellie zmienił się. Stała się kokietująco kobieca. Zaczęła skubać wargami wygiętą w łuk szyję ogiera. Przysunęła się bokiem i tarła łopatką o jego łopatkę". Tłumacz zrobił z tego jedno zdanie: „Nellie natychmiast się uspokoiła i zaczęła kokietująco muskać pyskiem sklepioną szyję ogiera, dreptać w miejscu i ocierać się bokiem o jego bok". Nawet pozostawiając na boku wszystkie słownikowe niuanse, możemy powiedzieć z pewnością: to nie jest styl Steinbecka.

### PLUGASTWA

Temat tak zwanych „brzydkich wyrazów" jest dziś niezmiernie popularny, a przyznać trzeba, że pisarze angielscy, a zwłaszcza amerykańscy, dostarczają tu wiele materiału do badań i statystyk i wiele powodów do załamywania rąk i wywoływania rumieńców. Chciałbym tutaj tylko zwrócić uwagę, że owe „plugastwa" (że posłużę się syntetycznym terminem Hemingwaya — Zielińskiego) są w literaturze angielskiej daleko bardziej i dawniej zadomowione (*vide* Szekspir) niż u nas — i są też, wobec tego, mniej nieprzyzwoite. Oczywiście nie mówię o wszystkich i w każdym zagęszczeniu — ale ogólnie rzecz biorąc to, co zdobyło u nas prawo obywatelstwa w druku w ciągu kilku ostatnich lat, tam jest rzeczą normalną od dawna, jest niemal uświęcone przez klasyków.

Ponieważ zaś wyrazy te są zwykle używane nie w funkcji oznaczania, lecz ekspresji, nie jako nazwy określonych przedmiotów czy czynności, lecz jako ujścia dla stanów emocjonalnych — wobec tego należy dobierać ich polskie odpowiedniki nie według „znaczenia", ale według rzeczywistego stopnia „plugawości" czy ordynarności. Zyskałyby na tym nasze uszy, choć nie jestem pewien, czy i moralność. Niestety, pod tym względem nasi tłumacze wykazują niewiele rozeznania. Nie wiedzą na przykład często, że słowo *„hell"* (piekło) nie nadaje się do użycia w tzw. towarzystwie, a słowo *„whore"* (prostytutka, dziwka) na ogół niepotrzebnie tłumaczy się u nas dosadnym pięcioliterowcem. Niekiedy zaś okazują zbytnią doprawdy domyślność — np. tłumaczka *W Brighton* przekłada *„polony"* (rodzaj kiełbaski, tu w znaczeniu „grubasa") jako „dziwka".

### SŁOWNIKI NA PÓŁKACH

Brak jest dotychczas, ku wstydowi naszych anglistów i wydawców, przyzwoitego słownika angielsko-polskiego. Nie tak znowu trudno jednak wystarać się o słownik języka angielskiego, słownik slangu, idiomów itd. Stoją zresztą w każdej większej bibliotece, nie licząc instytucji specjalnych. Stoją też zapewne na półkach tłumaczy, tyle że stanowczo zbyt rzadko otwierane. To samo dotyczy Słownika Warszawskiego.

Inaczej nie potrafię wyjaśnić faktu, że tłumacze tak często zdają się na własną fantazję w odnajdywaniu sensu trochę choćby odbiegającego od normy wyrażenia. W jednej ze swych nowel Caldwell opisuje zabawne prawo zwyczajowe, istniejące niegdyś w stanie Maine. Polegało ono na tym, że mężczyzna, biorąc ślub z kobietą rozebraną do bielizny, nie był później odpowiedzialny za jej przedmałżeńskie długi. Nazywało się to *„shift-marriage"*. Tłumacz nie zadał sobie trudu, by zajrzeć do słownika i stwierdzić, że słowo *„shift"* oznaczało dawniej bieliznę, a i teraz, w formie czasownikowej, oznacza zmienianie bielizny — i stworzył dziwnego potworka, „małżeństwo z wybiegiem", plotąc później w konsekwencji o „prawie wybiegu" itd.

czy istnieje na przykład w języku kim słowo *„triangel"*? Nigdzie go znajdziemy — poza tomem nowel ubecka. Jest ono odpowiednikiem va *„triangle"*, tj. trójkąt — i fakt, oznacza w tym wypadku trójkątny ał blachy, nie upoważniał bynajej tłumacza do wymyślenia obrzyvego dziwoląga. Podobnie nie ma va „przekentrować" — wynalazła tłumaczka *W Brighton* jako odpodnik *„canter by"*, czyli po prostu przekłusować. Przykłady można by zresztą mnożyć tysiącami.

Po tym wszystkim, co napisałem, nie chcąc być niesprawiedliwym i nie pragnąc dawać powodów do oskarżenia o mizantropię, oświadczam uroczyście, że poziom naszych tłumaczeń z angielskiego podniósł się w ciągu ostatnich paru lat ogromnie.

*Zdzisław Najder*

## EGZYSTENCJALIZMY

Termin *egzystencjalizm* zrobił karierę zawrotną. Nie jest to zresztą kara bez precedensu. Wiele terminów ozoficznych wysoko zaszło w tzw. ykłym życiu. W swoim czasie można było np. być pozytywistą a jednoeśnie nie być absolutnie obciążonym ozoficznym bagażem pozytywizmu. zykłady można mnożyć, olśniewaych karier było więcej. Można było można być jeszcze materialistą (albo ealistą) z pobudek nie mających abłutnie nic wspólnego z filozoficzną ścią tych pojęć. I tak dalej, i tak alej. Terminy filozoficzne wchodząc potoczne życie nabierają własnych, wych, odrębnych, niekiedy nawet awrotnych sensów. Po co w życie? ystarczy, by zeszły do literatury, już a sama da im rady. Od dłuższego asu, od tak długiego czasu, że niemal d zawsze, w literaturze mówiąc o mefizyce np. nie mamy na myśli filoficznych kategorii. A więc kariera rminu *egzystencjalizm* ma genealogię nalogii. A zawrotność tej kariery viadczy, właściwie o czym świadczy zawrotność? O czymś z pewnością wiadczy. A może gdyby termin ten że znaczył tyle, co znaczy w dzisiejym świecie, jego źródło, to filozoczne źródło, skąd on wypływa, dawo by wyschło i filozofia egzystencjastyczna nie byłaby tym, czym jest, zyli próbą zajęcia stanowiska wobec zisiejszego świata?

W tej karierze jest jednak coś drażniącego, coś wyzywającego, jakaś provokacja. To nie jest czysta kariera. Niedomyta, niechlujnie ubrana kobieta (obowiązkowo mówi się dziewczyna), niedomyty i nieogolony mężczyzna, wpatrzeni w tzw. nieodgadnioną dal, zasłuchani w swój smutek — to właśnie ucieleśnienie egzystencjalizmu. Aż dziwnie pomyśleć, że za to coś odpowiedzialny ma być kierunek filozoficzny, że to coś ma być wyrazem postawy, stosunku do świata, jednym słowem wyrazem filozofii. Już dobrze nawet nie wiadomo, czy piwnica Saint-Germain des Prés, matka wszystkich innych piwnic, stodół i suteren, dlatego związana jest z egzystencjalizmem, że wnosi nowy, egzystencjalistyczny styl życia, czy też po prostu dlatego tylko, że Jean-Paul Sartre ze swoimi akolitami do niej uczęszczał?

Taki właśnie urozmaicony kompleks zagadnień dotarł do nas i nie wiadomo, co z tym zrobić dalej. Brać na serio, czy nie brać na serio? A dlatego nie wiadomo, że to wszystko, a więc moda, piwniczny tryb użycia, pewien światopogląd (ale pewien tylko w tym sensie, w jakim się mówi *pewien uśmiech*), uchodzi u nas za egzystencjalizm. Z tym egzystencjalizmem się wojuje, ten egzystencjalizm się wyklina i ten egzystencjalizm się małpuje. Jak widać jednak, jest on zjawiskiem bardziej socjologicznym niż filozoficznym. Aż wyłania się wreszcie pytanie: jaki to ma w ogóle związek z filozofią egzystencjalistyczną?

Bodźcem do napisania tej noty jest artykuł Juliusza Eski i Adama Stanowskiego *Wstęp do dialogu z „pol-*

*skim egzystencjalizmem*", zamieszczony w numerze pierwszym miesięcznika *Więź*. Autorzy zajęli się tam na serio próbą odcyfrowania egzystencjalizmu, tego „naszego egzystencjalizmu", czyli egzystencjalizmu bez obciążeń filozoficznych. Artykuł *Więzi* postawił sprawę jasno, ale niedostatecznie moim zdaniem ironicznie. Autorzy artykułu widzą wyraźnie niefilozoficzność „naszego egzystencjalizmu", nazywają go postawą, a więc czymś należycie nieokreślonym, ale w polemice nie utrzymują konsekwentnie zaznaczonych dystansów. Wnioski ich bowiem są generalne i przez postawę egzystencjalistyczną ostatecznie rozumieją także filozofię, zarzucając i „naszemu egzystencjalizmowi", i egzystencjalizmowi w ogóle pesymizm, czarnowidztwo i tym podobne rzeczy. Chciałbym więc wnieść kilka uściśleń.

Świat nie ma sensu, życie nie ma sensu, po co to wszystko? Wszystko jest absurdem, światem rządzi przypadek, egzystencja nie ma perspektyw, celu i sensu — te pytania-stwierdzenia uchodzą u nas (nie tylko u nas, ale u nas wyłącznie) za myślowo-uczuciowe założenia egzystencjalizmu. A więc z grubsza biorąc filozofia egzystencjalistyczna byłaby jakimś systemem Weltschmerzu w stanie zapalnym. Dodać jeszcze warto i to, że dla wygody daje się Sartre'owi jako antenata naszego rodaka Przybyszewskiego i w ten sposób zwalnia się nas od konieczności wędrowania do odległych źródeł. Można pić i pić. Z takim egzystencjalizmem właśnie rozprawiamy się potem, na taki egzystencjalizm rzucamy grom, śmiech, drwinę i z poczuciem ogromnej wyższości zanurzamy się kto w co, jak tam już popadnie. *Więź* po raz pierwszy u nas postawiła sprawę na ostrzu noża, określiła ten „nasz egzystencjalizm", przyparła go do muru, ale chyba niedostatecznie mocno. Tak jakby autorzy interwencji nie byli sami pewni, czy to, co określają mianem „egzystencjalistycznej postawy", nie reprezentuje przypadkiem egzystencjalistycznej myśli. Pomieszanie wżarło się bowiem już dość głęboko.

A sprawa jest chyba i o wiele prostsza, i o wiele bardziej skomplikowana. Egzystencjalizm bowiem nie tkwi w stwierdzeniach-pytaniach (świat nie ma sensu, po co to wszystko? itd.), ale w próbach znalezienia odpowiedzi na to zwątpienie. Trudność odróżnienia pytania od próby odpowiedzi zawiera się w tym, że egzystencjalizm nie proponuje gotowych rozwiązań, że system swój umieszcza w samej tylko diagnozie, że chce być metodą, a nie recepturą. Nonsens, absurd, pesymizm to nie są bynajmniej założenia egzystencjalizmu, ale stan świadomości dzisiejszego człowieka. Egzystencjalizm jest właśnie próbą układania się, ułożenia się z tym stanem świadomości, a więc próbą nie wyjścia, nie rozwiązania, nie jeszcze jedną iluzją uniwersalnego systemu, ale próbą życia się z tym, co i tak jest nieuniknione, próbą adaptacji. Ostatecznie pomieszaniu nie można się dziwić. Choroba jest powszechna, nikt nie znajduje się poza nią, na zewnątrz, wszyscy — i chorzy, i lekarze — są nią dotknięci (jak w *Dżumie* Camusa), miesza się więc potocznie objawy z diagnozą.

Poczucie nonsensu, świadomość absurdu świata mają swoją rzeczywistą, a nie wydumaną, książkową genealogię. Reżim koncentracyjny z jednej strony, reżim atomowy z drugiej — oto przeszłość i przyszłość, oto granice świata dzisiejszego człowieka. To te zjawiska rzeczywiste, realne grozy i realne zagrożenia są źródłem pesymizmu i poczucia przypadkowości. Reżim koncentracyjny, niezawinione męczeństwa i śmierci dokonały w nas wszystkich zniszczeń, których skali nie śmiemy stwierdzać. Jesteśmy wewnętrznie porażeni morderstwem, barbarzyństwem cywilizacji. Ale nie tylko. To porażenie byłoby może uleczalne. Ale jesteśmy porażeni własnym życiem. Żyjemy przecież jak gdyby nigdy nic, wszystko powróciło do swoich norm, łożysk, koryt, mówimy — jak gdyby nigdy nic, jak gdyby to było przedtem — dobro, zło, odróżniamy jedno od drugiego, wartościujemy fikcyjnie, kontynuujemy coś, co, wiemy, nie ma sensu, co zostało przerwane, umarło, skończyło się raz na zawsze. Chrześcijanin modląc się do swojego Boga nie może nie pomyśleć, że Ukrzyżowanie nie było większą zbrodnią niż ta, która się obok niego dokonała, a która przecież nie jest żadnym Odkupieniem, która się po prostu nie liczy. Wszystkie religie w tym, czym grożą, i w tym, co obiecują, stały się nagle bezcelowe, bezużyteczne dla ludzkich wyobraźni. Człowiek prosty

ierzący, człowiek prosty czujący in-
ynktownie, bez rozbudowanej, wie-
piętrowej świadomości siebie w świe-
e, ani nie wierzy już, ani nie czuje
k dotychczas. Coś trzasło w świecie.
iemożliwe jest możliwe, nic nie zdu-
iewa, nawet nie oburza. Jeden z
ojawów: w 1947 roku — a więc w ile
at po zbrodni? dwa? trzy? — jeden
narodów, który tej zbrodni sam na
bie doznał, morduje w ciągu tygod-
a 90 000 ludzi dla takich samych
elów, dla jakich mordowała Trzecia
zesza. Tym razem mordują Francu-
i, a ofiarami są Malgasze. Ale jest
już wydarzenie zupełnie nie zdu-
niewające, niemal normalne, nie cią-
ące nikomu (prócz grupki intelektua-
stów egzystencjalistycznych z J. P.
artre'em na czele) na sumieniu, odpo-
iedzialni za nie ludzie (prezydent so-
jalista Auriol, premier socjalista Ra-
adier) utrzymują nadal swój komfort moralny i zawsze, kiedy tylko
mają okazję, z pozycji swojej nie
traconej niewinności protestują prze-
iwko każdej nieprawości, gdziekolwiek
na miejsce. A świat nic, nawet nie
ypomina. Coś więc trzasło w świecie.
perspektywy przyszłe bynajmniej nie
agodzą poczucia przypadkowości. Je-
den szaleńczy manewr, co manewr? —
edna pomyłka, a łańcuch reakcji wy-
woli grozę, która już nie ma wyobra-
alnego kresu. Poczucie absurdu, przy-
adkowości jest dziś powszechne
ogarnia kręgi myślowo niepokalane,
ietknięte ani egzystencjalizmem,
ni w ogóle żadną filozofią. Lęgnie się
no bowiem ze świata rzeczywistego.
n świadomość wyższa, tym poczucie
agrożenia pełniejsze, drastyczniejsze.
Ale świadomości prymitywne nie są
ynajmniej nietknięte. Jedni czekają
na Godota, inni czekają na Łojasa,
ci ogłuszają się jazzem, tamci wódą,
granice społeczeństw jak świat długi
i szeroki otwarte są na jedno niestety:
poczucie zagrożenia, nietrwałości. Chy-
ba nigdy człowiek nie miał jeszcze
tak ostrego poczucia śmiertelności.

Egzystencjalizm nie jest tym wszyst-
kim, co powyżej. To jedno. A drugie:
on się od tego nie odcina bynajmniej.
A więc nie będąc t y m, jest więcej
niż t o, bo daje t e m u filozoficzne
uzasadnienie. Ale atakując egzysten-
cjalizm jest intelektualną niesolidno-
ścią nie odróżniać tych odmiennych
przecież rzeczy.

Tezą Sartre'a jest: egzystencja poprzedza istotę (*L'existence précède l'essence*). W tym zawiera się już cały system egzystencjalizmu, wątpliwości dzisiejszego świata, jego rozpacz i nadzieja. A więc przede wszystkim: człowiek nie został stworzony, nie ma go. A więc i degradacja człowieczeństwa jest niemożliwa, i nigdy się nie może dokonać. Bo istota człowieka-jako-takiego nie jest z góry dana, nie istnieje. Za każdym razem, w każdym egzemplarzu inaczej, na nowo istota wyłania się z życia, z egzystencji. Ona, egzystencja, jest warsztatem obrabiającym ludzką istotę, wykuwającym z form-treści życia, a więc z form-treści wszystkich możliwości — człowieczeństwo, t o, zawsze konkretne. Człowieczeństwo, a więc istota ludzka uformowana już pełnie, ostatecznie, człowiek „gotowy", to nic innego jak szczytowy punkt rozwoju, szczytowy, to znaczy ten, po którym nie następuje już żaden inny, śmierć. Egzystować to znaczy tworzyć siebie, wybierać siebie spośród nieobliczonych i nieobliczalnych form-treści. Egzystencja to ciągły akt tworzenia. Człowiek jest w nim materią i demiurgiem, aktem twórczym i aktem stworzenia. W granicach istnienia człowiek jest nieskończony.

Egzystencja, życie ludzkie, jest serią aktów świadomości, tym jest przede wszystkim i to je wyodrębnia spośród innych zjawisk świata. Tym się właśnie człowiek różni od wszystkiego, że wszystko tylko istnieje, a więc jest skamienieniem możliwości, a on ma egzystencję. Już sama świadomość obcości jest aktem twórczym, wyrwaniem się, przeciwstawieniem światu, a każdy następny akt świadomości będzie to rozdarcie pogłębiał.

Egzystencja to dramat wolności. Od decyzji człowieka, od jego woli, od jego wyboru zależy jego człowieczeństwo, ta istota, którą jego egzystencja każdym aktem świadomości wyzwala i przybliża. Człowiek wciąż, nieprzerwanie staje wobec możliwości egzystencji przed decyzją, która go uformuje, uwięzi, odetnie od innych form, innych źródeł szczęścia, nadziei. Akt wyboru jest aktem najwyższej wolności. Ale jest także aktem najwyższej rozpaczy. Tutaj jest dramat. Będę tym, czym będę, to jest wyznanie demiurga, duma tworzącego

się człowieka. Tak, ale będąc tym, czym będę, nie będę już tym, czym mógłbym być, nie będę czym innym. Wolność nie daje radości, zaprawiona jest rozpaczą. Dwie euforie, wolności i rozpaczy, są nierozerwalne, zespolone ze sobą więzami egzystencji.

Egzystencja poprzedza istotę, a więc człowiek za każdym razem staje się dopiero. Z góry dane formuły, wiążące go, ograniczające go w jakikolwiek sposób, egzystencjalizm wyklucza. Wyklucza więc ideologię, uogólnienia celów, uniwersalizmy środków do tych celów doprowadzających. Egzystencjalizm neguje ideologię nie z pozycji własnych uogólnień, ale z pozycji metody nie uznającej żadnych *uogólnień w ogóle*.

„Świat nie ma sensu" nie jest stwierdzeniem egzystencjalistycznym. Będzie natomiast takim stwierdzeniem: świat nie ma gotowego, z góry danego, jednakowego dla wszystkich sensu. Każdy nadaje sens światu, każdy go kształtuje, okalecza czy wzbogaca własnym życiem. Egzystencjalizm nie stawia tam, barier, nie odbiera ani nie ogranicza możliwości sensów świata. Najlepszy dowód, że egzystencjalizm ma swoją i prawicę, i lewicę, i centrum. Są egzystencjaliści-katolicy, tak samo jak są egzystencjaliści-racjonaliści. Gabriel Marcel, Camus, Sartre, każdy reprezentuje inną odnogę egzystencjalizmu. Sartre np. miał zawsze skłonności, można nawet powiedzieć ciągoty, marksistowskie i przez całe swoje filozoficzne życie wadził się (jak z Bogiem) z komunizmem.

Egzystencjalizm nie jest systemem, ale metodą interpretacji świata. W tym jest i siła, i słabość. System dałby mu kościec, ale uniemożliwiłby mu jednocześnie ewolucję, dostosowywanie się do zmian w świecie, mimikrę. Dość że przelewa się przez dyscypliny i jest bardziej literaturą niż filozofią. Ale za pośrednictwem literatury oddziaływa na myślenie potoczne, na postawy życiowe, jest wzorem i ideą zaangażowania. Pisarze egzystencjalistyczni nie układają — po tym ich właśnie poznajemy — spraw świata, nie reformują świata, obnażają tylko jego ból i stawiają diagnozę. Czy ich stanowisko pokrywa się z absurdem, nonsensem, pesymizmem? Oni idą dalej, głębiej, przechodzą granice objawów schorzenia. Świadomość absurdu staje się u Camusa (w *Obcym*) źródłem nowego, niewyobrażalnego szczęścia, „błyskawicznym świtem" bezinteresownej, bo nie stowarzyszonej z żadną już nadzieją radości życia. Sartre ukazuje drogi wolności wyprowadzające z rozpaczy.

Egzystencjalizm nie ukazuje gotowych, zbudowanych i wypróbowanych już przez tysiączne wędrówki i pielgrzymki dróg wyjścia z beznadziejności świata. Istotnie nie. Ale to nie powód, by za tę beznadziejność właśnie obarczać odpowiedzialnością egzystencjalizm. Chociażby dlatego, że to mu jest na rękę. Egzystencjalizm nie broni się bowiem, nie unika żadnej odpowiedzialności. Nie pesymizm, czarnowidztwo itp., ale właśnie poczucie odpowiedzialności jest założeniem rozpoznawczym tej filozofii. Gdyby szukać lapidarnego określenia egzystencjalizmu, trzeba by go nazwać filozofią odpowiedzialności. Egzystencjalizm każe człowiekowi bowiem znieść wszystko, a więc za wiele. Inne filozofie, inne światopoglądy raczej odciążały niż obciążały człowieka, pozwalały mu liczyć nie tylko na siebie. Na łaskę albo na klasę na przykład. Egzystencjalizm nie daje tego oddechu. — Od ciebie, człowieku, zależy wszystko, tylko ty jesteś odpowiedzialny za swój los. Chcesz czy nie chcesz, jesteś zaangażowany, najgłębiej, w sposób nieunikniony, do końca. — I to są niewątpliwie aktywa tego prądu umysłowego. Nie jest ich znowu tak mało.

Zwalczając egzystencjalizm z pozycji ideologii — ostatecznie egzystencjalizm zaczął pierwszy — warto te aktywa mieć na uwadze. Prowokująca bowiem kariera terminu *egzystencjalizm* zasłoniła nieustającym skandalem sens istotny. Przywykło się egzystencjalizm oskarżać o wszystko, co nie dogadza. Nawet o nihilizm. To już naprawdę przesada. Są także inni winowajcy. Tym bardziej że jedynym ciosem dotkliwym będzie dla egzystencjalizmu bagatelizacja. Atlas, któremu zamiast stropu niebieskiego z prawdziwych atmosfer włoży się na barki strop niebieski z *papier maché*, poczuje własną śmieszność. Dopiero wtedy.

*Zbigniew Bieńkowski*

## PROFESOR PIMKO A WITKACY

Po wielu latach wyczekiwania w przedpokojach różnych czynników od papieru i kultury ujrzała wreszcie światło dzienne księga pamiątkowa *Stanisław Ignacy Witkiewicz — Człowiek i Twórca.* Jest to, wraz z wydaną niedawno powieścią, początek — niejmy nadzieję — literackiej rehabilitacji jednego z najwybitniejszych umysłów naszej kultury. Należy jak najszybciej wydać ocalałe dramaty i grać je — proszę teatrów — a nie biadolić, że u nas to tylko albo Zapolska, albo Szaniawski. Należy także pomyśleć o wydaniu pism filozoficznych, estetycznych i publicystyki oraz *Pożegnania jesieni.*

Wpływ Stanisława Ignacego Witkiewicza na współczesną literaturę polską jest ogromny. Wszystkim tym, którzy z beztroską krótkowzrocznością na komendę krytyków bez perspektyw odkrywają Gombrowicza — powiedzieć trzeba, że ten ostatni jest uczniem i epigonem Witkiewicza, tyle że uproszczonym, wygładzonym literacko, z mniejszym bagażem problemów i filozofii, a więc łatwiejszym do przełknięcia.

Księga pamiątkowa zawiera prace dwojakiego typu. Dziesięć szkiców to rozprawy na temat filozofii, estetyki, teorii malarstwa, teatru i powieściopisarstwa Witkiewicza wraz z niezawodnie, jak zwykle, rzetelną bibliografią Piotra Grzegorczyka. Tyle samo szkiców poświęcono niepokojącej osobowości autora *Nienasycenia.* I tu właśnie chciałbym zgłosić zastrzeżenia, zwłaszcza w stosunku do jednego z autorów wspomnień, który wypracowaniem swoim popsuł cenną publikację. Sprawa ma zresztą charakter ogólniejszy i warto ją poruszyć zwłaszcza dziś, gdy tyle ukazuje się wspomnień i pamiętników.

Witkiewicz nie był typem artysty, który cały mieści się w swoim dziele. Jego potężna osobowość promieniowała czy raczej eksplodowała w różnych dziedzinach życia. Jego pasje, mistyfikacje, maski i nałogi stanowią dodatkowy komentarz do jego książek, tyle tylko, że tym komentarzem posługiwać się trzeba kulturalnie i ostrożnie. Pisząc o nim jako o człowieku należy zachować właściwe proporcje, nie wspomagać i tak już bujnie pleniącej się plotki, która idzie w parze z ignorancją dzieła.

Przykładem kulturalnych wspominków jest napisany z dużym gawędziarskim talentem szkic Romana Jasińskiego *Witkacy.* Fakty i anegdoty z życia Witkiewicza służą tu wyjaśnieniu niemałych zawiłości psychiki wielkiego pisarza. Natomiast pretensjonalne wynurzenia Jerzego Eugeniusza Płomieńskiego *Polski Pontifex Maximus katastrofizmu* są przykładem złej, nielojalnej metody pamiętnikarskiej.

Jest to najdłuższy w książce, najbardziej nudny i jałowy elaborat, przeładowany niedorzecznymi szczególikami, a liczący bez mała sto stron, podczas gdy treściwy wywód profesora Kotarbińskiego o filozofii Witkacego i wspomnienie Romana Ingardena, zawierające świetny portret syntetyczny autora *Mątwy,* liczą razem stron osiemnaście. Zarzut najważniejszy: Płomieńskiemu nie tyle chodzi o po-

wiedzenie czegoś nowego o Witkiewiczu, ile o nieustanne podkreślanie swoich zażyłych i przyjacielskich stosunków z autorem *Pożegnania jesieni*.

Nie zapominajmy, że dzisiejsze gawędy i wspominki jutro będą dokumentami. I nie wolno, tak jak to robi Płomieński, całymi garściami sypać niby to „cytatów" — wypowiedzi Witkacego, których już nikt nie skontroluje, nie zakwestionuje, nie odwoła. Świadomie czy nieświadomie Płomieński swoje wspomnienia beletryzuje, a więc zdradza gatunek, sprzymierza się z fikcją. Zamiast dokumentu daje falsyfikat.

Na domiar złego jest on też autorem bardzo niedobrego artykułu wstępnego pisanego w duchu „traktatów ustawiających".

„To on właśnie patronował intelektualnie epidemii katastrofizmu w polskiej literaturze przedwojennej, kierunku artystyczno-literackiego, który demobilizował społecznie i moralnie inteligencję polską, podważając równocześnie zaufanie do historiotwórczej tężyzny narodowej, rozcieńczając je szkodliwie w nastrojach eschatologicznych, tworząc więc odmianę jakiegoś nowego dekadentyzmu, zwielokrotnionego w swoim stopniu napięcia."

A więc powtórzmy, żebyśmy zapamiętali: Stanisław Ignacy Witkiewicz wieszczem nie był, bo: demobilizował, podważał, rozcieńczał.

Tyle tylko w geniuszu dostrzegł Eugeniusz.

*zh*

## NOTA W SPRAWIE NOTY

Ruchliwe krakowskie Wydawnictwo Literackie, coraz lepiej konkurujące z dwoma potentatami wydawniczymi stolicy, przypomniało nam w ostatnim okresie dwie książki Stanisława Brzozowskiego — *Płomienie* i *Samego wśród ludzi*.

Wybór edytorski z natury tzw. „odważnych".

„Odważnych" wydawców nie przestraszyły epitety polityczne, którymi szczodrze szafowano na temat twórczości Brzozowskiego.

Nie będę przypominał tych epitetów. Niechaj spoczywają godnie w skarbcu historii kultury minionego okresu jako perły pierwszej jakości.

Inicjatywa wydawnicza ze wszech miar potrzebna i pożyteczna.

Wyniki przebadanej empirycznie funkcji społecznej I i II wydania *Płomieni*, co sugerował swego czasu odnośnie do całej twórczości Brzozowskiego prof. B. Suchodolski, byłyby z pewnością zaskakujące, szczególnie dla „ostrzegających" przed ich lekturą.

Nie wiem, czy wówczas nie znalazłoby się dla nich miejsca, jak również dla prologu dramatycznego *Warszawa*, w antologii *Literatura polska wobec rewolucji 1905 roku*.

Przypomnianą ostatnio powieść *Sam wśród ludzi* Czachowski porównywał swego czasu z *Czarodziejską górą* Tomasza Manna.

I niechaj nowych, a raczej starych specjalistów od wyboru kulturalnego nie straszy — w związku z omawianymi edycjami, artykułami, łącznie z niniejszą notą, w związku z cytowaniem od czasu do czasu Brzozowskiego — widmo brzozowszczyzny.

Nie chodzi o nową kanonizację, nowy kult jego osoby, walkę o zaaneksowanie go do tego czy innego obozu, propozycję patronatu, tworzenie nowej legendy Brzozowskiego.

Chodzi o przywrócenie należnej mu rangi.

Czas bowiem wypełniać białe plamy w kulturze i zahamować wzrastającą ignorancję, skutek przemilczania. A ta w wypadku Brzozowskiego jest zaiste zatrważająca.

Kilka przykładów.

Z dwudziestu studentów ostatnich lat polonistyki UW dwunastu nie było w stanie podać żadnego tytułu prac Brzozowskiego, kilku z nich słyszało o jakiejś legendzie (czy przez duże L, czy przez małe — nie wiedzieli), wiadomości pozostałych kończyły się na kilku określeniach ze wspomnianego skarbca.

Z katalogów bibliotek centralnych stolicy dowiadujemy się, o dziwo, że Stanisław Brzozowski obok *Płomieni*, *Legendy*, *Głosów wśród nocy* i in. miał w swoim dorobku twórczym *Hodowlę pieczarek*, *Poradnik dla ogrodników* itp.

Boyowska uwaga z *Literatury trumien* o „zatraceniu się", „utracie fizjonomii" poety Stanisława na rzecz filozofa Stanisława znajduje potwierdzenie w coraz większym stopniu. Wystarczy przejrzeć katalogi (np. drukowany ka-

alog rękopisów Biblioteki Narodowej), deksy nieraz wielce szanownych wy- awnictw itp.

*Płomienie* zaopatrzyło wydawnictwo imponujące 80-ciostronicowe przy- isy-komentarz historyczny, rzeczową otę wydawcy oraz krótką notę bio- raficzną o Brzozowskim.

Trud redaktora przypisów i obu not kwitował w ostatnim tomie *Rocznika literackiego* prof. Julian Krzyżanow- ki, stawiając tego rodzaju opraco- vanie edytorskie za wzór wydawnic- wom, gimnastykującym się w zaopa- rywaniu książek w różnego typu „krytyczne" przedmowy i posłowia. Przyłączam się do tej oceny.

Pobieżna nawet weryfikacja faktów podanych w nocie biograficznej w *Pło- mieniach* budzi jednak mój niepokój. Zbyt wiele niedokładności, przeinaczeń, błędów zakradło się na te 3 stro- niczki.

Od autora takiej noty biograficznej nie wymaga się przecież przeprowa- dzania dodatkowych badań archiwal- nych, jedynie zebrania informacji z kilku publikowanych źródeł, a za- zwyczaj tylko poprawnego przepisa- nia tych informacji z Polskiego Słow- nika Biograficznego.

Prostuję dostrzeżone nieścisłości w porządku chronologicznym.

Nie ma potrzeby „uzupełniać" bio- grafii Brzozowskiego, jest wystarcza- jąco bogata i ciekawa.

Brzozowski nie należał do tajnego Towarzystwa Oświaty Ludowej, jak podaje nota. Utrzymywał jedynie luź- ny kontakt z kilkoma działaczami studenckimi tej endekującej organi- zacji polityczno-oświatowej. Stąd stwierdzenia, czy odgrywał na jej te- renie mniej czy bardziej wybitną rolę, są pozbawione sensu.

Działalność odczytowa Brzozowskie- go w latach 1896—1898 związana była raczej z esdekującą frakcją „Koła Stu- denckiego" — organizacji politycznej, do której należał, niż z sekcją odczy- tową półtajnego Bratniaka, któremu prezesował kilka miesięcy w roku 1898.

Pieniądze do kasy Bratniaka zwró- cił Brzozowski nie sam, a jego koledzy, którzy ponadto w czasie pobytu Brzo- zowskiego w więzieniu uzyskali dla znajdującej się w okropnych warun- kach materialnych jego rodziny zasiłek z Kasy Pomocy Więźniom Politycznym.

O fakcie złożenia przez Brzozowskie- go nieostrożnych zeznań w śledztwie dowiedziano się dopiero później, stąd powtórnie zwołany sąd koleżeński w sprawie Bratniaka nie mógł uwzględ- nić w swej decyzji i w wyroku tej okoliczności, co sugeruje kontekst omawianej noty biograficznej.

Do Warszawy Brzozowscy przenieśli się na stałe w sierpniu 1904 roku.

Trudno mówić w warunkach Brzo- zowskiego o przerywaniu systematycz- nych studiów w celu podjęcia pracy publicystycznej, bowiem systematycz- nych studiów nie prowadził nigdy. Grubą przesadą jest również mówić o zainteresowaniach socjologią w okre- sie niemirowskim.

O zbliżaniu się Brzozowskiego do socjalizmu można mówić dopiero od lata 1904 r.

W roku 1905 Brzozowski nie był w Nervi i w Lozannie. Zimy 1905/6 r. nie spędzał we Lwowie, wyjechał bo- wiem ze Lwowa 28 grudnia 1905 r. do Włoch. Ponownie opuścił kraj nie w 1906 r., a rok później. Wykłady w Za- kopanem na Wyższych Kursach Waka- cyjnych oraz w Krakowie na Uniwer- sytecie Ludowym im. A. Mickiewicza prowadził w roku 1905.

Z żądaniem sądu Brzozowski zwró- cił się nie do PPS, lecz do lwowskiej egzekutywy PPSD Galicji i Śląska, po- stulując zwołanie sądu składającego się z przedstawicieli wszystkich partii politycznych (w tym rosyjskich) oraz przedstawicieli świata kultury.

„Ponowny proces" w marcu 1909 r. stanowił tylko ciąg dalszy sądu zwo- łanego w lutym tegoż roku, odroczo- nego na miesiąc w celu umożliwienia obronie zebrania materiałów.

Utracie wiary w bezstronność sądu Brzozowski faktycznie dawał wyraz kilkakrotnie w korespondencji z Sza- litami. Rzeczywistym jednak powodem niewznowienia obrad sądu w grudniu 1909 r. był stan zdrowia Brzozowskie- go od wczesnej zimy 1909, uniemożli- wiający mu uciążliwą podróż z Flo- rencji do Krakowa.

Kilka nieścisłości w załączonej do- noty bibliografii najważniejszych prac Brzozowskiego:

Praca *Współczesna powieść polska* ukazała się w 1906 r., nie zaś w 1907 r., jak podano w nocie. Nie do- kończona powieść *Wiry*, drukowana na łamach *Głosu* w roku 1904, nie miała

wydania książkowego. Powieść *Sam wśród ludzi* nie mogła ukazać się w 1910 r., jeśli Brzozowski ukończył ją 4 stycznia 1911 r. Można dyskutować, czy Newmanowski termin *assent* Brzozowski przetłumaczył słusznie, trzeba jednak tytuł wyboru pism Newmana podać w tłumaczeniu Brzozowskiego — *Przyświadczenie wiary. Książka o starej kobiecie* ukazała się wraz z *Widmami moich współczesnych* w 1914 r.

Kilka słów o nocie wydawcy:

Jeśli wydawca zadał sobie trud tak starannego opracowania edytorsko-filologicznego, warto chyba było sięgnąć do znajdującego się w Bibliotece Narodowej oryginału *Płomieni*, jak również *Samego wśród ludzi*.

W nocie wydawcy dla czytelnika wydania czwartego z pewnością interesująca byłaby informacja o obcojęzycznych wydaniach *Płomieni:* w języku niemieckim *(Flammen*, przekł. L. Richtera, Berlin 1920), w języku rosyjskim, dwa wydania *(Zarewo*, przekł. E. Tropowskiego, przedmowa E. Kołosowa, 1923, przekład skrócony w 1926 r.), w języku yidisch (*Flomen*, przekł. H. Epsztajn, Warszawa 1923), w hebrajskim (w czasie okupacji w Palestynie), w języku czeskim *(Plomeny*, przekł. H. Teigowej, wstęp E. Sojki, Praga 1950).

Krytyczna analiza rzeczywiście imponujących przypisów-komentarza historycznego wymagałaby osobnej rozprawki, w oparciu o znaną już dzisiaj lekturę, jaką Brzozowski posługiwał się pisząc *Płomienie*.

*Mieczysław Sroka*

## „WIĘŹ"

Po dwóch numerach z pewnością za wcześnie jest omawiać miesięcznik *Więź*. W redakcyjnym słowie wstępnym do pierwszego numeru *(Rozdroża i wartości)* prezentując się *Więź* sama broni się przed pochopnością oceny, do której może dać podstawy dopiero dłuższy okres pracy. Jest to oczywiste. I nie jest intencją tej noty oceniać. Ale chciałoby się po prostu zasygnalizować pojawienie się rzetelnego w pełnym tego słowa znaczeniu partnera intelektualnego. *Więź* skupiła intelektualistów katolickich, którzy się nie mieszczą w dogmatyzmie, którzy do problemów współczesności podchodzą bez gotowej formuły, którzy chcą dopiero ją znaleźć, wypracować.

„Pismo nasze — czytamy — jest redagowane przez zespół złożony z katolików i naszym powinnościom wobec katolicyzmu pragniemy dawać wyraz. Postawę tę łączymy z programowym sprzeciwem wobec tego, co się określa nieraz pojęciem atmosfery getta intelektualnego czy społecznego. Atmosfera taka bowiem, kiedy powstaje, zawiera w sobie zawsze coś, co zawęża, co zawęża spojrzenie i oddala ludzi od siebie. Trudno też nie zauważyć, że jedną z trwałych cech współczesności jest różnorodność poglądów na świat, pluralizm nowoczesnej kultury. Wydaje się, że o dojrzałości narodu świadczy umiejętność toczenia dialogu pomiędzy spierającymi się stanowiskami w klimacie wspólnego poszukiwania, a nie przy wzajemnej izolacji intelektualnej. W okresie, kiedy pismo nasze startuje, nabrała również dużego nasilenia w średnim i młodszym pokoleniu inteligencji niechęć i obawa przed jednoznacznym określaniem swej postawy światopoglądowej."

*Więź* wprowadza po wieloletniej przerwie ferment „współczesności" do środowiska katolickiego. Tradycje *Więzi* są wyraźne: polskie (przedwojenne) *Odrodzenie* i francuskie *L'Esprit*. Numer drugi miesięcznika w rocznicę śmierci twórcy personalizmu kreśląc (Jerzy Turowicz, Aniela Urbanowiczowa, a także gość, Jan Strzelecki) sylwetkę Emanuela Mounier ukazuje związki łączące grupę polskich katolików z nurtem *L'Esprit*. (Także w pierwszym numerze artykuł Andrzeja Krasińskiego.) Credo „personalistyczne" publikuje redaktor naczelny (Tadeusz Mazowiecki).

Pierwsze dwa numery należy uważać za prezentację. A więc personalizm. To jedno. Drugie, to zakres tematyki. Społeczna, filozoficzna, także polityczna. Literatura jest raczej marginesem w *Więzi*. Tak jest i w *L'Esprit* zresztą. (Chociaż w pierwszym numerze jest szkic Jacka Łukasiewicza o Parnickim, a w drugim Jacka Susuła o *Matce Królów.) Więź* będzie jednak pismem problemów ogólnych, tzw. centralnych.

Do dalszych uwag a może i dyskusji poczekajmy.

*zb*

## BYŁO STENDHALISTÓW WIELU...

Księgarnie we Francji nie są urzędami sprzedaży książek, których funkjonariusze, mniej lub więcej uprzejmi, mniej lub bardziej życzliwi, mniej lub bardziej fachowi, czuwają nad wypełnianiem planu" w sposób określony instrukcjami Banku Narodowego. W Paryżu, przynajmniej w niektórych wielkomercjalizowanych księgarniach na Boulevard Saint-Germain, spotykają się poeci, bibliofile z wypiekami na twarzy przeglądają nowości, filozofowie i krytycy toczą dysputy. Jednym z takich magazynów intelektualnych był „Le Divan", gdzie „królował" do niedawna jeden z najciekawszych ludzi tamtejszego świata literackiego, Henri Martineau. Urodzony w roku 1882 w Coulange-sur-l'Autize, maleńkim miasteczku koło Poitiers, już w 20 roku życia wydał tom wierszy *Fumées*. Równocześnie studiował medycynę i to z zamiłowaniem. W roku 1907 napisał Martineau esej o Zoli. Dwa lata później założył miesięcznik poetycki *Divan*, który swym programem i treścią przypominał nieco naszą *Chimerę* (Miriama) czy *Museion* (L. H. Morstina). W *Divan* wykrystalizowała się grupa młodych poetów francuskich, zwolenników poetyckiego rygoru. Należał do nich Paul-Jean Toulet, Jean-Marc Bernard, Emile Henriot, Francis Carco, a przede wszystkim Tristan Darème.

Po pierwszej wojnie, w roku 1921 *Divan*, wraz ze swym wydawcą i redaktorem, Martineau, przeniósł się do Paryża. Założywszy tu, na Boulevard Saint-Germain, księgarnię i wydawnictwo pod tym samym tytułem „Divan", Martineau zajął się przede wszystkim Stendhalem. Był tak zapalonym i fanatycznym erudytą w rzeczach dotyczących autora *Pustelni parmeńskiej*, że mógł się pod tym względem równać tylko z „królem balzakistów", prof. Bouteronem. To Martineau opublikował krytyczne wydanie *Dzieł zbiorowych* Stendhala w 79 tomach; dla ustalenia tekstów odbył niezliczone podróże do biblioteki miejskiej w rodzinnym mieście ukochanego swego pisarza; dnie i noce ślęczał nad bardzo niewyraźnymi gryzmołami Stendhalowskich autografów. Niedawno jeszcze przysłał mu Aragon do zweryfikowania świeżo odnalezioną kartkę Stendhala. Na podstawie tych studiów wydał Martineau *Itinerarium Stendhala*, a tuż przed śmiercią — piękną, 2-tomową biografię *Le coeur de Stendhal*. Jednym z ostatnich dzieł Martineau było także *Życie J. P. Touleta*, przypominające niesłusznie zapomnianego poetę i przyjaciela młodości.

Dokoła tego zasłużonego stendhalisty grupowali się i inni erudyci paryscy: balzakiści, entuzjaści Sainte-Beuve'a, Baudelaire'a, Mérimée'go, Gerarda de Nerval, Mallarmégo, Flauberta, Huysmana, Verlaine'a, Rimbauda. Szczególnie romantyzm i neoromantyzm francuski były dla nich węzłem solidarności. Do ich dyspozycji oddał ten dobrze zarabiający lekarz i bezinteresowny wydawca możliwości swego *Dywanu*. Zasłużona więc była Główna Nagroda Literatury przyznana Martineau przez Akademię Francuską w roku 1951.

Z końcem marca, przeczuwając jako doświadczony lekarz ciężki atak choroby, zwrócił się autor *Serca Stendhala* do swego przyjaciela, prof. Karoly'ego, by go przyjął do szpitala Pitié. Przewieziony natychmiast, leczony wielokrotnymi transfuzjami krwi, nie oparł się jednak Martineau niespodziewanemu atakowi zapalenia płuc.

*W. N.*

## VITEZSLAV NEZVAL

Literatura czeska poniosła wiele poważnych strat w okresie kilku lat ostatnich. Po śmierci świetnego liryka (a także tłumacza Mickiewicza, Słowackiego i innych poetów polskich), Franciszka Halasa, odeszli: powieściopisarz Olbracht, autor świetnej psychologicznie *Krawędzi* — Rzezacz, piszący po słowacku prozaik Ilemnicky, sędziwy poeta z Ostrawy, Bezrucz. Niespodziewanie w drugi dzień Świąt Wielkanocnych powiększył tę kartę strat bolesnych — wielki poeta, Vitezslav Nezval. Urodzony w roku 1900, a więc niespełna 58-letni, był od dłuższego czasu chory na serce *(angina pectoris)*. Mimo to nie spodziewano się tak gwałtownego końca. W przedmowie do francuskiego, dokonanego przez Franciszka Kereta, przekładu *Wyboru poezji* Nezvala pisał przed

kilku laty Jean Mercenac o „tężyźnie życiowej, szalonej zdolności oporu wobec choroby, wytrwałości w walce", którą się wyczuwa w osobowości czeskiego poety. „Nezval, poważnie chory na serce, konający całą noc w ataku *angina pectoris*, a jednak zwyciężający i wstający wraz z jutrzenką... jest dla mnie uosobieniem odwetu nad siłami śmierci."

Nezval, urodzony w rodzinie nauczycieli w małym miasteczku morawskim, ogłosił pierwsze swe wiersze w dziewiętnastym roku życia; był to *Most*. Dość szybko zbliżył się Nezval do kierunków awangardowych, wydając zbiory liryków: *Pantomima* (1920), *Ogródek róż* (1925), *Epitafia* (1927), a szczególnie poemat *Edison* (niedawno przełożony u nas przez K. A. Jaworskiego i ogłoszony w dodatku do lubelskiej *Kameny*). Surrealizm wyznawany przez Nezvala pod koniec lat dwudziestych i bezpośrednio przed drugą wojną światową zbliżył go do poetów takich, jak Aragon, Breton, Eluard, Tzara, Birot. Pisma literackie zachwycały się wirtuozerią Nezvala, bogactwem jego metafor, „głuchym i głębokim pięknem jego wiersza". Stał się on mistrzem młodej czeskiej poezji. Z tego okresu pochodzą zbiory: *Sygnał czasu* (1928), *Bilet powrotny i pięć palców* (1932), *Pożegnanie i chusteczka* (1934), *Praga w palcach deszczu* (1938), *Moja swatka — nadzieja* (1938).

Po Monachium Vitezslav Nezval pisał konspiracyjnie. Z okresu okupacji pochodzą *Obrazy historyczne*, a po wojnie wydał Nezval *Wielki zegar* (1949), *Skrzydła* (1952) i *Śpiew pokoju* (1953). Nezval był także autorem sztuk poetyckich, jak *Manon Lescaut* (utwór ten przełożył K. A. Jaworski i fragmenty ogłosił w *Listach z teatru*). Utwór *Słońce zachodzi nad Atlantydą* wystawiło Narodowe Divadlo w Pradze i wystąpiło z nim podczas drugiego Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego w Paryżu. Z późniejszego okresu pochodzi *Loretka* oraz *Praga radosna* (1957).

By znów zacytować Mercenaca, Nezval „wiedział lepiej niż ktokolwiek inny, iż życie jest drogocennym skarbem". W Czechach ukazuje się zbiorowe wydanie dzieł Vitezslava Nezvala w 35 tomach. Przygotowywana jest też monografia o tym poecie. Warto dodać, że Nezval interesował się polską poezją, a szczególnie Gałczyńskim i Awangardą.

*W. N.*

## PAMIĘTNIK HAASA

W Monachium ukazał się pamiętnik Willy Haasa wydany przez firmę Paul-List-Verlag. Książka, ogłoszona w roku 1957, wywołała duże zainteresowanie i niebawem jej nakład został wyczerpany. Obecnie wydawnictwo przygotowuje drugie wydanie.

Nazwisko Willy Haasa nie jest poza Niemcami znane, ale w niemieckich sferach literackich epoki weimarskiej nie było człowieka, który by się z nim nie liczył. W owym czasie bowiem Haas redagował najpopularniejsze w Niemczech czasopismo literackie *Die Literarische Welt*, z którym wiąże się jeden z najciekawszych rozdziałów współczesnego piśmiennictwa tego kraju. Willy Haas kształtował wówczas opinię literacką, miał wielu wrogów i jeszcze więcej przyjaciół, był osobistością nader popularną. Zajmował się krytyką, przede wszystkim teatralną, miał cięte i dowcipne pióro.

Haas urodził się w roku 1892 w Pradze, gdzie debiutował jako krytyk i eseista. Należał do grupy praskich pisarzy publikujących w języku niemieckim, z których kilku zdobyło potem rozgłos światowy. Maks Brod, Franz Kafka, Egon Erwin Kisch, Franz Werfel — oto najznakomitsi z nich. Na początku lat dwudziestych Haas przeniósł się do Niemiec, najpierw do Lipska, gdzie osiedlił się wtedy Franz Werfel i komediopisarz Hasenclever; objął wtedy stanowisko naczelnego lektora w wydawnictwie Kurta Wolfa.

Haas nie zagrzał długo miejsca w Lipsku. Wkrótce wyjechał do Berlina, który po pierwszej wojnie światowej stał się centrum życia artystycznego w Niemczech. W roku 1925 wyszedł z druku pierwszy numer tygodnika *Die Literarische Welt*, od którego autor zapożyczył tytuł swojej książki (pamiętnik Haasa też nosi tytuł *Die Literarische Welt*). Nazwę pisma obmyślił Kisch, pieniądze dał wydawca Ernst Rowohlt, a naczelnym redaktorem został Haas. Z nowym tygodnikiem współpracowali między inny-

. Tomasz Mann, Gerhart Hauptmann, Henryk Mann, Werfel, Hesse, Feuchtwanger, Stefan i Arnold Zweig, Hofmannsthal, Zuckmayer, Leonhard Frank, Sudermann, Schnitzler, Hasenclever, Brecht. Na łamach tego czasopisma toczyły się dyskusje literackie i pojedynki, które przez osiem lat fascynowały sfery intelektualne Niemiec. *Die Literarische Welt* skupiła wokoło siebie najlepszych pisarzy. Większość z nich wyemigrowała po roku 1933, nie chcąc służyć Hitlerowi. Rok 1932 przypieczętował losy pisma. Po pożarze Reichstagu tygodnik przestał wychodzić. „Z prenumeratora *Die Literarische Welt* — wspomina Haas — gdy nie można było zrobić prawdziwego narodowego socjalisty." Autor powrócił do Pragi, skąd powędrował potem do Indii, z których gościny korzystał przez osiem lat. Bardzo ciekawe są rozdziały pamiętnika, poświęcone kulturze, obyczajowi, religii, filozofii i życiu Hindusów, o których pamiętnikarz mówi z wdzięcznością, podziwem i szacunkiem.

Po drugiej wojnie światowej Haas powrócił do Niemiec. Osiedlił się w Hamburgu i tam został członkiem redakcji największej gazety codziennej RF, *Die Welt*, do której pisuje recenzje, krytyki teatralne i eseje. Dziś liczy 66 lat.

Pamiętnik jest kopalnią wiedzy o przeszłości, co prawda niedalekiej, niemieckiej literatury. Autor opowiada swobodnie, ze swadą i humorem, sypie jak z rękawa anegdotami, poza tym przypomina wiele faktów, które zwolna odchodzą w zapomnienie, choć zasługują na uwiecznienie w kronikach. Haas jest świetnym portrecistą, który na niemal każdego pisarza niemieckiego „od przodu i od tyłu" i umie wzbogacić jego sylwetkę szczegółami zerszemu ogółowi nie znanymi. Do najciekawszych fragmentów książki należą rozdziały opisujące grupę pisarzy praskich z lat dziesiątych i okres weimarski. Haas podaje ciekawe wzmianki o Kafce, którego znał osobiście, i barwnie maluje środowisko berlińskie z lat dwudziestych, gwiazdy i gwiazdki, światła i cienie wielkiego ruchu literackiego, który w okresie międzywojennym rywalizował z Paryżem. W książce rozsypane są błyskotliwe uwagi i oryginalne uogólnienia o twórczości poszczególnych pisarzy niemieckich, o niemieckim ekspresjonizmie, naturalizmie, o dramacie i życiu teatralnym. W wielu wypadkach autor obala stare legendy, usankcjonowane autorytetem historii literatury, lub zagląda niedyskretnie poza kulisy berlińskiego parnasu. Gawędzie autora towarzyszy melancholijny uśmiech, zdający się mówić: to wszystko było kiedyś i już nie powróci.

*k*

## 25-LECIE ANNY DE NOAILLES

Znaczenie i rozgłos wierszy Anny de Noailles, poetki francuskiej pochodzenia rumuńskiego, można porównać do wpływu, jaki u nas wywarła Maria Jasnorzewska-Pawlikowska. Już w roku 1908 pisał Morton Fuller: „Na marmurowym pomniku, który zostanie kiedyś wzniesiony dla uczczenia Pani, wśród wielkiego lasu szekspirowskiego z *Jak wam się podoba* wyryte będą słowa: »Annie de Noailles — wdzięczna przyroda«". Autorka pięknych wierszy o okrucieństwie natury, *Topielic* i *Drzewa genealogicznego*, Maria Pawlikowska, też zasługiwałaby na podobny pomnik. Tylko że pesymizm pani de Noailles był surowy i bezgraniczny; na krótko przed śmiercią pisała w jednym ze sławnych swych wierszy: *„Ce n'est qu'on se sent mourir — qu'on supporte de vivre encore!"*...

Mija właśnie 25 lat od zgonu Anny de Noailles. Niedawno w Paryżu ustawiono jej popiersie przed szkołą, noszącą jej imię. Nad Jeziorem Lemańskim co roku zbierają się wielbiciele tej poezji, w miejscowości Amphion, w Villa Bassaraba. Wiersze tej poetki weszły już we Francji do antologii. Włoska humanistka, Maria Serchia, broniła w Palermo pracy doktorskiej pt. *Dusza grecka Anny de Noailles*, a Amerykanka, miss Mary C. Belknap, przedstawiła w Buffalo rozprawę: *Anna de Noailles jako kobieta i poetka*. Tygodnik *Figaro Littéraire* proponuje, dla uczczenia 25-lecia jej śmierci, wydanie *Dzieł Zbiorowych* besarabskiej poetki, tak mistrzowsko władającej francuską melodią i gallicko jasną metaforą.

*W. N.*

## ANTYKWARIUSZE ZAPOMNIANEMU PISARZOWI

Paryscy bukiniści, antykwariusze tak drodzy sercu Anatola France'a, gromadzący stare i nowe wydawnictwa w skrzynkach nad brzegami połyskującej setkami tonów rzeki, nie są, zwłaszcza teraz, bogaci. Mimo to potrafili wspólnymi siłami ufundować nagrodę, którą przyznają pisarzowi niesłusznie, ich zdaniem, zapoznanemu i zapomnianemu. „Białe kruki" w ich niewielkich składach dostarczają okazji do takich rewizji utartych sądów i pojęć. Tak więc przed kilku dniami jury złożone z sześciu „bukinistów", pod przewodnictwem pisarza i przyrodnika-popularyzatora, Jana Rostanda (który jest synem autora *Cyrana de Bergerac*), przyznało nagrodę zmarłemu przed 20 laty (6.I.1938) Han Rynerowi. Urodzony 7.XII.1861 w Algerze, Jacques Mathieu Elie Henri Ambroise Ernest, sześciu imion Ner, pisujący pod pseudonimem Han Rynera, pozostawił sporo dzieł: powieści, biografii, opowiadań i rozpraw filozoficznych, esejów krytycznych i historycznych, dramatów i poezji. Tłumaczony na języki włoski, hiszpański, niemiecki i angielski, został w roku 1912 wybrany „księciem nowelistów". Mimo to nie cieszył się uznaniem, jakie by mu przypaść powinno, zapomniano o nim nawet za życia, tak że do córki swej powiedział z uśmiechem: „Trudno! Będę widać pisarzem... pośmiertnym". Na wielkim targowisku talentów, jakim jest Paryż współczesny, zdarzają się takie zadziwiające przemilczania ludzi zasłużonych i świetnych; w chwili dzisiejszej można by wymienić znakomitego poetę i dramaturga, Pierre Alberta Birota, niegdyś konkurującego z Apollinaire'em, dziś przypomnianego Paryżowi przez wydawnictwa naszego rodaka, Bronisława Kamińskiego-Durocher.

Nagroda bukinistów została, miłym obyczajem francuskim, przyznana w czasie obiadu wydanego przez gorącego miłośnika literatury, restauratora Georges'a, przy ulicy Mazarin, dwa kroki od Sekwany i — Akademii Francuskiej. W skład jury wchodzi siedmiu bukinistów, w tym trzech będących również pisarzami. Siódmy nie zjawił się na znak protestu przeciw przewodnictwu Jean Rostanda, który w radio atakował sport zapaśniczy. Ów siódmy antykwariusz, członek „jury", Le Chaps, jest bowiem także zapalonym sportowcem i — sędzią zawodów zapaśniczych...

*W. N.*

## JEAN GUIGNEBERT

Warto, myślę, pożegnać na tym miejscu zmarłego niespodziewanie francuskiego publicystę i krytyka, Jana Guigneberta. Warto to zrobić choćby dlatego, że Guignebert, jako recenzent teatralny dziennika *Libération*, entuzjastycznie i z wielkim wyczuciem istotnego sensu utworów przywitał wszystkie polskie przedstawienia na festiwalach paryskich: *Męża i żonę* i *Grzech* w 1954, *Zemstę* i *Lato w Nohant* (1955) oraz *Kordiana* w 1956. Zresztą także i inne recenzje Guigneberta mogą służyć za wzór obiektywnej życzliwości, dobrego smaku i poważnego, sumiennego wysiłku zrozumienia omawianych przedstawień.

Rozpoczynał on jako dziennikarz, specjalista spraw międzynarodowych, korespondent w Berlinie, wyczuwający narastanie hitleryzmu i nacjonalizmu niemieckiego. Następnie był korespondentem *Intransigeant* w Genewie, a także przewodniczącym Stowarzyszenia Prasy Dyplomatycznej. W latach trzydziestych stał się wraz z Jean Gandrey Rety i innymi twórcą nowych form dziennikarstwa radiowego: kroniki mówionej, żywego magazynu, dyskusji radiowych, reportaży. Z początku były to emisje radia prywatnego. Od 1 września 1939 weszły te audycje do dziennika radia państwowego. Rozwijał tu Guignebert piękną działalność antyhitlerowską. Oczywiście podał się natychmiast do dymisji po kapitulacji i ukonstytuowaniu się proniemieckiego rządu w Vichy. Z miejsca rozpoczął działalność konspiracyjną, prowadzoną aż do wyzwolenia (jako kierownik Radia Ruchu Oporu). Po wojnie był jakiś czas naczelnym dyrektorem Radia, potem przeszedł do prowadzonego przez Camusa *Combat*, a po zmianie kierunku tego pisma — do *Libération*.

*W. N.*

## PRZECIW NIETOLERANCJI

W marcowym numerze *Twórczości* w nocie *Ile to dolarów* popiera je stanowisko w sprawie Saganki. Stem wdzięczny za poparcie, chciałm jednak wyjaśnić sprawy niezunie sprecyzowane.

Pisząc o forsowaniu u nas powieści ançoise Sagan podawałem to zjawio jedynie jako przykład. Nie o *Wi- smutku!* mi przecież chodziło, ale pewne kryteria potrzeb i wartości. sprawa wygląda nieco inaczej, niż ją zazwyczaj przedstawia. Alarowano z wielu stron — m.in. czynili przedstawiciele wydawnictw — że ak nam pieniędzy na wydawanie lepszych autorów; zagrożony był przykład Proust, pod znakiem zatania zostawały eseje Camusa, już e wspominając nawet o poezji. (Jak sał niedawno w *Życiu Literackim* igniew Bieńkowski, nie znani są nas tak wielcy poeci Francji współesnej, jak Ponge czy Saint-John rse.) Dyrektor CUW podawał w wątiwość nawet wydawanie Perzyńskie-, broniąc równocześnie tzw. „polskiej miry".

Muszę z naciskiem podkreślić, że gdy i nigdzie nie wypowiadałem się „cenzurą estetyczną". Znam zbyt obrze wartość i cenę swobodnego zwoju sztuki. Lecz właśnie walka różnymi postaciami szmiry, „rennej łatwizny" wydaje mi się — ążeniem do tego samego celu, który zyświeca autorowi noty *Ile to dola-*. Swoboda myśli nie równa się nostycyzmowi. Kto pragnie w kulrze ustalenia pewnych wartości, muzakładać istnienie kryteriów. Ostaecznie krytyka literacka niewiele by iała sensu, gdybyśmy nie wyciągnęli onsekwencji wynikających z tego zażenia.

Trzeba może rozpocząć od przyję- a ogólnej zasady. Myślę, że w pańwie nowoczesnym sztuka odgrywa raz większą rolę. Jest to zasada, któ- można ustalić także i empirycznie. łyszałem niedawno przez radio poadankę prof. Suchodolskiego o rosnąym znaczeniu wychowania estetycznego; chodzi o to, że w życiu społeeństw europejskich maszyny „luzują" coraz to bardziej pracę ludzką. ozwój techniki zmniejsza też konieczność poświęcania znacznego czasu na zajęcia domowe (pranie, szycie, gotowanie, sprzątanie). Pozostają wolne chwile, które m.in. zająć mogą przeżycia artystyczne.

Nie koniec na tym. Zagadnienia prestiżowe i militarne w stosunkach międzynarodowych ustępują nieraz miejsca — „wysublimowanej" rywalizacji w dziedzinie sportu czy życia umysłowego. Nie jest przypadkiem, że kraj taki, jak Szwecja, projektuje całkowite zlikwidowanie budżetu wojskowego na rzecz oświaty i kultury. Nie jest przypadkiem, że *British Council* finansuje *tournées* zagraniczne niektórych swoich teatrów (np. Oliviera czy „Old-Vicu"). Brytyjczycy nie żałują pieniędzy na takie imprezy, ponieważ wiedzą, jakim znaczeniem, jakim prestiżem międzynarodowym cieszy się obecnie artyzm. Nie jest przypadkiem, że Francja uznaje za sprawę pierwszorzędnej wagi utrzymywanie na całym świecie sieci Instytutów Francuskich. Znaczenie kultury w życiu międzynarodowym jest zaś odbiciem rosnącego jej znaczenia w wewnętrznym życiu narodów.

Dostrzec tu można jeszcze i sprawy głębsze. Cel państwa współczesnego — myślę o państwie socjalistycznym — to szczęście obywateli. Szczęście to wymaga wzbogacania życia i rozszerzania jego perspektyw. Rozszerzanie wymiany turystycznej i zaspokajanie potrzeby przeżyć podróżniczych wydaje mi się jednym ze środków do tego celu. Środkiem chyba nie mniejszym i co najmniej równie skutecznym jest i sztuka. Dlatego w hierarchii potrzeb i zadań społecznych sztuka, nauka i oświata są problemami pierwszorzędnej wagi. Nie wolno ich podporządkować innym celom — na przykład buchalteryjnym. Cała sprawa staje na głowie i przeczy zdrowemu rozsądkowi, gdy „fiskus" ma w państwie większe znaczenie — niż nauka czy kultura.

Z tego wszystkiego należy wyciągnąć odpowiednie konkluzje. Skoro sztuka jest wielką i elementarną potrzebą społeczeństw, program mecenatu państwowego musi być jednym z zadań najpilniejszych. Przy przyjęciu takich założeń nie będzie możliwe, by dla ochrony niezbyt sprawnych metod pracy przedsiębiorstwa „Ars Polona" poświęcano ważne możliwości rozszerzenia zakresu oddziaływania naszej książki, Stefan Kisielewski udowodnił

w świetnie udokumentowanych listach do *Życia Warszawy*, że „Ars Polona" nie spełnia zadań wynikających z potrzeb naszego ruchu muzycznego. W dziedzinie literackiej, mimo tylu i tak mocnych protestów, wciąż jeszcze obowiązuje dziwaczny okólnik utrudniający wysyłanie za granicę polskich książek — właśnie w momencie gorącego zainteresowania naszą literaturą!

Jeśli uznamy kulturę i jej rozwój za sprawę pierwszorzędnej (a nie drugorzędnej) wagi społecznej, zagadnienie „kryteriów estetycznych" stanie się jasne. Nie chodzi przecież o to, by odebrać ludziom możliwości najbardziej choćby niefrasobliwej rozrywki. Chodzi tylko o to, by rozrywka nie uniemożliwiała doznawania przeżyć artystycznych. Pamiętamy przecież czasy, gdy nie wolno było grać sztuk Szaniawskiego, dramatów Wyspiańskiego, utworów Camusa czy Pirandella — rozwielmożniały się natomiast najbardziej klasyczne okazy najtandetniejszej szmiry. Powodzenie Tomasza Manna, Prousta, Giraudoux czy Tołstoja Dostojewskiego, Lermontowa (*Demon*), rozchwytywanie w ciągu kilku dni powieści Camusa, Hemingwaya Faulknera, Caldwella, Steinbecka Sartre'a, Andrzejewskiego, poezji Lechonia, Musseta czy Gałczyńskiego komplety na dwustu z górą przedstawieniach *Dziadów* w Warszawie, 100 *Balladyny* w Rzeszowie, kilkudziesięciu *Wyzwolenia* w Katowicach — czyż nie dowodzą, że potrzeba doznawania przeżyć artystycznych bywa nieraz mocniejsza niż sztucznie wmawiana przez takich czy innych znachorów „potrzeba" tandety?

Niczego innego więc nie bronię — jak zasady swobodnego startu dla prawdziwej sztuki. Zdaje mi się, że na tym chyba w tej dziedzinie polegać powinna idea tolerancji.

*W. N.*

## J. H. RETINGER – B. LEŚNODORSKI

Józef H. Retinger do prof. dr. Bolesława Leśnodorskiego:

Bardzo Panu dziękuję za uprzejme desłanie mi odbitki Pana artykułu Conradzie *. Uważam, że jest on doonale napisany i dobrze odzwierciea zamiary Conrada, jego myśli Polsce i cały stosunek do kraju czystego podczas I Wojny Światowej. uszę jednak stwierdzić z przykrością, wkradło się tam parę pomyłek, eszta — z wyjątkiem jednej — maj wagi.

Po pierwsze nazywam się Józef Hienim Retinger. Zawsze pisałem swoe nazwisko przez jedno *t*, tak samo ak mój ojciec — chociaż, o ile wiem, si przodkowie używali pisowni Roetnger.

Mój opiekun, hrabia Władysław Zaoyski, nie brał czynnego udziału w racach propagandowych Komitetu Narodowego Polskiego, ale wykorzytywał wysoki autorytet moralny, jaim cieszył się w Paryżu i Londynie, la wywierania wpływów mających na elu obronę interesów Polski. Nie był ednak w żaden sposób powiązany Komitetem i choć bliski jego krewy, hr. Maurycy Zamoyski, należał do ierowników KNP, nie podzielał jego oglądów politycznych.

Pisze Pan w swoim artykule, że do olski zaprosiła Conrada moja matka. W istocie to moja żona zaprosiła go o posiadłości wiejskiej Goszcza, któej była współwłaścicielką wraz z ćmi i siostrami.

* Patrz *Twórczość* nr 12, 1957.

W dalszym tekście popełnia Pan małą omyłkę w miejscu, gdzie pisze Pan, iż George Clark był sekretarzem lorda Greya. Po pierwsze nazwisko tego męża stanu pisze się Grey, a nie Gray, a po drugie w okresie, gdy był ministrem spraw zagranicznych, miał tylko tytuł sir Edward Grey i dopiero później został lordem Grey of Falladon.

Niestety, jest jeszcze jeden błąd większego kalibru. W artykule wspomniany jest fakt, że oferowałem rządowi brytyjskiemu — prawdopodobnie w imieniu Polaków amerykańskich — pomoc legionu polskiego, który miałby być utworzony w Stanach Zjednoczonych i walczyć po stronie aliantów. Kiedy podczas pobytu w USA w grudniu 1914 roku badałem ten problem na miejscu, Polacy tamtejsi odnosili się do takiego projektu z wielkim entuzjazmem. Być może, iż komunikowałem to jakoś rządowi brytyjskiemu, choć nie mogę sobie obecnie przypomnieć, w jakiej to było formie. Nigdy nie byłem zwolennikiem wymienionego pomysłu, z wielu powodów, które zbyt długo trzeba by wyjaśniać. Ale gdy później, w roku 1916, zorganizowano Legion Polski, dowodzony ostatecznie przez gen. Hallera, a składający się z byłych jeńców wojennych (którzy nadal pozostawali poddanymi niemieckimi i austriackimi) oraz Polaków amerykańskich — gwałtownie zaprotestowałem przeciw temu w liście, skierowanym do premierów państw koalicji. Protestowałem z dwu powodów: po pierwsze nie chciałem powiększania rozlewu polskiej krwi, zwłaszcza że udział Legionu nie mógł zaważyć na wyniku wojny, a po dru-

gie byli jeńcy wojenni, schwytani przez wroga, byliby traktowani jako zdrajcy swoich państw. Protest ów spowodował wydalenie mnie z obszaru wszystkich państw alianckich.

To, co napisałem, może Pan zużytkować stosownie do swego życzenia — jako list ode mnie lub w innej formie.

*J. H. Retinger*

*Londyn, 6 kwietnia 1958.*

*

*Warszawa, 4 maja 1958*

W odpowiedzi na list p. dra J. H. Retingera pragnę przede wszystkim przyznać, że istotnie w swoim komentarzu do listu Conrada popełniłem parę pomyłek i błąd korektowy w nazwisku E. Greya. W przypadku jednej z tych przykrych pomyłek tłumaczy mnie publikacja *Czy wiesz kto to jest* St. Łozy z r. 1938. Na str. 619 podaje ona nazwisko dra Retingera z podwójną literą „t" i imiona: Józef Henryk. Niesłusznie zawierzyłem tej publikacji, jak również rozwiązywaniu skrótów obu imion dra Retingera w naszych bibliotekach na kartach katalogowych jego prac. Być może, iż właśnie w ślad za Łozą Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie podaje imiona: Józef Henryk.

Natomiast nie mogę się zgodzić z dwoma merytorycznymi sprostowaniami dra Retingera. I tak pisząc, że Władysław Zamoyski brał udział w pracach propagandowych Polskiego Komitetu Narodowego w Paryżu, opartem się na notatkach do jego życiorysu, spisanych przez sekretarkę, Helenę Olszewską, które znajdują się w archiwum rodzinnym Zamoyskich w Bibliotece w Kórniku (sygn. Zam. 235). Pisze ona o udziale Wł. Zamoyskiego w niektórych poczynaniach Komitetu, zaznacza tylko, iż żadnych opracowań nie wydał on bezpośrednio pod własnym nazwiskiem. B. ciekawa jest wzmianka, iż Wł. Zamoyski opracował dla Wilsona mapę zestawiającą miejsca pochodzenia uczestników Powstania 1863 r., która miała służyć jako dowód polskości ziem wschodnich dawnej Rzeczypospolitej.

Interesująca jest sprawa projektowanego legionu polskiego, który w sprzyjających warunkach miał powstać w USA i walczyć po stronie aliantów. Wiąże się ona z różnymi próbami tworzenia polskich formacji wojskowych w Stanach Zjednoczonych już w r. 1914, o czym wiemy z prac Seydy, Srokowskiego, M. Haimana (wspomina o nich w książce poświęconej dziejom wpływowego w USA Zjednoczenia Polskiego Rzymsko-Katolickiego) i in. W sprawie tej wypowiedział się jednak niedwuznacznie sam dr Retinger. O projekcie, który przywiózł z Ameryki do Anglii we wrześniu 1914 r., wspomina w pracy *La Pologne et l'equilibre européen* (nie znam tekstu ogłoszonego drukiem w Paryżu w r. 1915, cytuję według maszynopisu ze zbiorów Biblioteki w Kórniku, Zam. 195). Dla rozwiania wszelkich wątpliwości pozwalam sobie ogłosić następujący dokument z papierów dra Retingera, złożonych przezeń w swoim czasie w ręce Władysława Zamoyskiego (Zam. 195).

*Bogusław Leśnodorski*

WAR OFFICE,
LONDON, S. W.
4-th November, 1914

2c/Gen. No/3524 (C. 1)

Sir,

With reference to your proposal made on behalf of the United Polish Organisation of America to supply a large number of trained men for service with the Allied Armies, I am commanded by the Army Council to inform you that while they warmly appreciate this generous offer of assistance and the sympathy of wchich it affords such striking evidence, they regret that they are precluded from taking advance of it both by international obligations (as has already been explained to you by the Foreign Office) and by

ıe conditions of enlistment obtaining
ı His Majesty's Forces.
I am,
Sir,
Your obedient Servant
*v. V. Culitt*
F. H. Retinger
3 Pemberton Gardens, Highate, N.*

Ministerstwo Wojny
Londyn, S. W.
4 listopada 1914

zanowny Panie,
/ związku z Pańską propozycją, dotyczącą źliwości dostarczenia przez Zjednoczoną Organizację Polaków w Ameryce większej ilości ludzi przeszkolonych do służby w armiach alianckich, Rada Armii poleciła mi poinformować Pana, że, jakkolwiek ocenia z sympatią szlachetną propozycję wzięcia udziału w walce, z żalem stwierdza, że nie może z niej skorzystać zarówno ze względu na międzynarodowe zobowiązania (jak Panu wyjaśniało już Ministerstwo Spraw Zagranicznych), jak i na warunki poboru rekruta, obowiązujące w wojskach Jego Królewskiej Mości.

Pański uniżony sługa
*v. V. Culitt*

Dr F. H. Retinger
43 Pemberton Gardens, Highate, N.

## ZAIKS W SPRAWIE SAGANKI

Do Redakcji *Twórczości!*

W n-rze 3-cim miesięcznika *Twór*ość zamieszczona została notatka óra *zb* pt. *Ile to dolarów.*

Informacje zawarte w powyższej no-itce a odnoszące się do rzekomej ialalności „Zaiksu" w zakresie za-ierania umów wydawniczych na wy-nie w kraju dzieł autorów zagra-icznych — nie odpowiadają prawdzie.

Wyjaśniamy, iż anulowane — dzięki ysiłkom „Zaiksu" — zadłużenia wo-ec zagranicy obejmowały wyłącznie ależności wynikające z tzw. wykoań publicznych utworów zaranicznych.

„Zaiks" nie zawierał i nie zawiera otąd żadnych umów wydawniczych, tóre by powodowały zobowiązania vobec zagranicy. Załatwianie tych praw leży w gestii poszczególnych ydawnictw, które na własną rękę prowadzą pertraktacje z kontrahentami zagranicznymi, dokonując odpowiednich płatności bezpośrednio, a nie przez „Zaiks".

Tak więc uwagi Waszego korespondenta co do astronomicznych sum w dolarach przekazywanych za wydanie powieści F. Sagan powinny być skierowane do wydawnictwa, które książkę wydało, nie zaś do „Zaiksu".

Nie możemy wszakże oprzeć się przekonaniu, wbrew opinii pana *zb*, że właśnie skumulowanie wszelkich umów zagranicznych w jednej instytucji, posiadającej szerokie kontakty międzynarodowe, jaką jest „Zaiks", umożliwiłoby obniżenie stawek i uzyskanie najbardziej dla nas dogodnych warunków wpłatności.

Stowarzyszenie Autorów „ZAIKS"
Dyrektor Generalny:
*W. Jastrzębiec-Rudnicki*

LITERATURA PIĘKNA

Klasycy literatury polskiej

Irzykowski Karol. — *Spod ciemnej gwiazdy.* Wybór nowel. Wybór i wstęp Janusza Wilhelmiego. Okładkę i kartę tytułową projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 214, 2 nl.

Prus Bolesław — *Katarynka.* Okładkę projektował Jan Zygmanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958; str. 15, 1 nl.

Sienkiewicz Henryk — *Krzyżacy.* Tom I i II. Wstępem opatrzył Julian Krzyżanowski. Przypisy opracował Tomasz Jodełka. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958; tom I str. 454, 2 nl; tom II str. 519, 1 nl.

Klasycy literatury obcej

Alejchem Szolem — *Notatki komiwojażera.* Przełożył Jakub Appenszlak. Wstępem opatrzył Jarosław Iwaszkiewicz. Przekład przejrzał i opracował Horacy Safrin. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Rysunek na okładce: Marc Chagall. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 199, 1 nl.

Conrad Joseph — *Smuga cienia. Wyznanie.* Przełożyła Jadwiga Korniłowiczowa. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 159, 1 nl.

— *Sześć opowieści.* Przełożyli: Wilam Horzyca, Tadeusz Pułjanowski, Leon Piwiński. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 314, 2 nl.

— *Złota strzała.* Przekład: Anieli Zagórskiej i Jadwigi Korniłowiczowej. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 422, 2 nl.

Dickens Karol — *OPOWIEŚCI WIGILIJNE. Kolęda. Dzwony. Świerszcz za kominem. Bitwa o życie. Nawiedzony.* Tłumaczyła Krystyna Tarnowska. Ilustracje z pierwszych wydań angielskich: Landseer, Maclise, Leech, Tenniel, Stanfield, Stone i inni. Obwoluta, tłoczenia i karta tytułowa: Andrzej Heidrich. Przedmowa: Adam Kaska. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 529, 3 nl.

Keller Godfryd — *Nowele zuryskie.* Przełożyła Izabella Czermakowa. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 376, 4 nl.

Kü Jüana — *Pieśni z Cz'u.* Przełożyli z chińskiego i opatrzyli przypisami: Janusz Chmielewski, Witold Jabłoński, Olgierd Wojtasiewicz. Wstęp i redakcja ogólna: Witold Jabłoński. Okładkę, obwolutę i stronę tytułową projektował Henryk Białoskórski, Warszawa. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1958, wydanie I; str. XXXI, 1 nl, 195, 1 nl.

London Jack — *DZIEŁA WYBRANE.* Tom. IV. *Biały kieł.* Przełożyła Anna Przedpełska-Trzeciakowska. *Bellew Zawierucha.* Przełożył Kazimierz Piotrowski. Opracowanie graficzne: Jerzy Jaworowski. Warszawa „Iskry", 1958; str. 446, 2 nl.

Mérimée Prosper — *Kronika z czasów Karola IX.* Przełożyła Joanna Guze. Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 240, 4 nl.

Pirandello Luigi. — *Czarny szal i inne opowiadania.* Tłumaczyła Barbara Sieroszewska. Projekt obwoluty i tłoczeń: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 478, 2 nl.

Szekspir Wiliam — *Wieczór Trzech Króli albo co chcecie.* Przełożył Stanisław Dygat. Okładkę projektowała Da-

nuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie II; str. 160, 4 nl.

łstoj Lew — *Hadżi-Murat i opowiadania wybrane*. Przełożyli: Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, Tadeusz Łopalewski, Jadwiga Dmochowska, Jerzy Jędrzejewicz, Kazimierz Truchanowski, Eleonora Słobodnikowa. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958; str. 357, 3 nl.

## Poezja i dramat

zaykowski Bogdan — *Reductio ad absurdum i przezwyciężenie*. (Dialektyka wiersza). Londyn, Nakładem autora, 1958: str. 16.

)mbrowicz Witold — *Iwona księżniczka Burgunda*. Obwoluta i ilustracje Tadeusza Kantora. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 87, 1 nl.

·ochowiak Stanisław — *Menuet z pogrzebaczem*. Okładkę projektowała Zofia Włodarczyk. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1958; str. 57, 3 nl.

·rasymowicz Jerzy — *Wieża melancholii*. Okładkę i kartę tytułową projektował Daniel Mróz, Wydawnictwo Literackie, 1958; str. 117, 3 nl.

·siński Andrzej — *Horyzont najbliższy*. Okładkę projektował Janusz Stanny. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 58, 2 nl.

arpowicz Tymoteusz — *Kamienna muzyka*. Obwolutę projektował Andrzej Heidrich. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 79, 1 nl.

ubiak Tadeusz — *Cień ziemi*. Opracowanie graficzne: Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 126, 2 nl.

.u Jerzy — *Rachunek goryczy*. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 57, 3 nl.

śniałowski Marian — *Kontrasty*. Okładkę projektowała Barbara Kusak-Pawlikowska. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 70, 4 nl.

żóg Jan Bolesław — *Zielony wiatr*. Okładkę projektowała Zofia Włodarczyk. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1958; str. 114, 2 nl.

awlikowska-Jasnorzewska Maria — *Poezje*. Tom I i II. Zebrała Matylda Wiśniewska. Przedmową opatrzył Adam Mauersberger. Ilustrował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; tom I str. 530, 2 nl; tom II str. 470, 2 nl.

ięłak Stanisław — *Szczęście i cierpienie*. Okładkę projektowała Zofia Włodarczyk. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1958; str. 54, 2 nl.

Szaniawski Jerzy — *DRAMATY ZEBRANE*. Tom I—III. Tom I. *Murzyn. Ewa. Papierowy kochanek. Lekkoduch. Ptak*. Tom II. *Żeglarz. Adwokat i róże. Fortepian. Most. Krysia*. Tom. III. *Dziewczyna z lasu. Dwa teatry. Kowal, pieniądze i gwiazdy. Chłopiec latający. Służbista. Zegarek*. Okładkę projektował Kazimierz Wojtanowicz. Przypisy opracował Ryszard Górski. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1958; tom I str. 473, 3 nl; tom II str. 345, 3 nl; tom III str. 363, 3 nl.

Winczakiewicz Jan — *Izrael w poezji polskiej*. Antologia. Paryż, Instytut Literacki, 1958; str. 354, 2 nl.

## Proza

Bannister S. F. — *Wędrówki trampa*. Tłumaczyli: Krystyna Czerwijowska, Krzysztof Zarzecki. Okładkę i karty tytułowe projektował Tomasz Rumiński. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 536, 4 nl.

Becher Ulrich — *Kobieta i śmierć*. Przełożyła Anna Linke. Obwolutę i okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 331, 1 nl.

Branald Adolf — *Srebrna peruka*. Tłumaczyła z czeskiego Helena Gruszczyńska-Dubowa. Obwolutę i kartę tytułową projektował Wojciech Wenzel. Warszawa, „Czytelnik", 1958; str. 573, 3 nl.

Breza Tadeusz — *Adam Grywałd*. Powieść. Przedmowa: Henryk Bereza. Opracowanie graficzne: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 342, 2 nl. (Biblioteka XX-lecia).

Camus Albert — *Obcy*. Przełożyła Maria Zenowicz. Okładkę i obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 119, 1 nl.

— *Wygnanie i królestwo*. Przełożyła Joanna Guze. Okładkę i obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 201, 3 nl.

Carter Dyson — *Synowie bez ojców*. Tłumaczyła Kalina Wojciechowska. Okładkę projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 524, 4 nl.

Choynowski Piotr — *W młodych oczach*. Powieść. Okładkę projektował Janusz Bruchnalski. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1958; str. 229, 3 nl.

Ciopić Braniko — *Płomienne lato*. Tłumaczyła z serbochorwackiego Maria Krukowska. Okładkę i kartę tytułową projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 535, 1 nl.

Curtis Jean-Louis — *Jedwabna drabinka*. Opowiadanie. Przełożyła Maria Kłos-Gwizdalska. Okładkę projektowała Barbara Maziarska. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 129, 3 nl.

Cusack Dymphna, James Florence — *Orzeł czy reszka*. Tłumaczył Roman Kutyłowski. Okładkę projektował Wojciech Wenzel. Warszawa, „Czytelnik", 1958; str. 553, 3 nl.

Dąbrowska Krystyna — *Karol z Atmy*. Obwolutę projektował Janusz Grabiański. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 163, 1 nl.

Dąbrowska Maria — *Ludzie stamtąd*. Cykl opowieści. Okładkę projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie VII; str. 200, 4 nl.

Faulkner William — *Dzikie palmy. Stary*. Tłumaczyła Kalina Wojciechowska. Obwolutę i tłoczenia projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 410, 2 nl.

Fiodorow Paweł — *Niebieski szczyt*. Przełożył Jerzy Jędrzejewicz. Okładkę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 487, 1 nl.

Gojawiczyńska Pola — *Krata*. Opracowanie graficzne: Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie V; str. 213, 3 nl.

— *Stolica*. Opracowanie graficzne: Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie III; str. 297, 3 nl.

Gruda Eugeniusz — *Zły bóg Mboi*. Okładkę projektował M. Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 434, 2 nl.

Hemingway Ernest — *Śniegi Kilimandżaro i inne opowiadania*. Przełożyli: Mira Michałowska, Jan Zakrzewski, Bronisław Zieliński. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie II; str. 348, 4 nl.

Huxley Aldous — *Geniusz i bogini*. Przełożył J. J. Szczepański. Okładkę projektował Kazimierz Mikulski. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1958; str. 163, 1 nl.

(Jambor Anna) — *Stenogramy Anny Jambor*. Lata uniwersyteckie. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 598, 2 nl.

Jan W. — *Czingiz-chan*. Tłumaczył Jerzy Sandecki. Okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Bogdański. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1958, wydanie III; str. 332, 4 nl.

Lamb Karol — *Czary Prospera. Opowieści Szekspira*. Według tłumaczenia Antoniego Langego. Tekst wznowienia przygotował Bolesław Dudziński. Opracowanie graficzne obwoluty i okładki: Henri Poulain. Wybór ilustracji: Henryk Anders. Łódź, „Wydawnictwo Łódzkie", 1958, wydanie I; str. 331, 5 nl.

Łęczycka Maria Jadwiga — *Lucia i Sylwester*. Okładkę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 206, 2 nl.

Maugham W. Sommerset — *Skrawek ziemi*. Tłumaczyła Bronisława Kopelówna. Obwolutę i kartę tytułową projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 279, 1 nl.

— *W niewoli uczuć*. Tom I i II. Tłumaczyła Jadwiga Olędzka. Obwolutę i kartę tytułową projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; tom I str. 378 2 nl; tom II str. 501, 3 nl.

Maurier Daphne, du — *Rebeka*. Przełożyła Eleonora Romanowicz. Okładkę projektował Jan Młodożeniec. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 434, 2 nl.

Meissner Janusz — *Trzy diamenty*. Okładkę projektował Maciej Hibner. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 316, 4 nl.

Meyrink Gustaw — *Golem*. Przełożył Antoni Lange. Okładkę projektował Daniel Mróz, Kraków Wydawnictwo Literackie, 1958; str. 289, 3 nl.

Mierzeński Stanisław i Field Hermann H. — *Okiennice*. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 596, 4 nl.

Minkowski Aleksander — *Błękitna miłość*. Opowiadania. Okładkę projektował Jan Młodożeniec. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 252, 4 nl.

Morcinek Gustaw — *Zagubione klucze*. Powieść. Wydanie trzecie przejrzane i zmienione. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1958; str. 279, 1 nl.

Mortkowicz-Olczakowa Hanna — *Światłocienie*. Historia jednego pleneru. Okładkę projektowała Barbara Szczerbińska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 316, 4 nl.

Ostrowski Jerzy — *Obok życia*. Opracowanie graficzne: Jan S. Miklaszewski. (Biblioteka Dwudziestolecia). Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 182, 2 nl.

Pavese Cesare — *Księżyc i ogniska*. Przełożyła Maria Stelmachowska. Obwolutę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 207, 1 nl.

Payne Robert — *Aktorzy Jego Królewskiej Mości*. Przełożyła Zofia Siwicka. Okładkę i obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 368, 4 nl.

mian Bolesław — *Ku najjaśniejszej z gwiazd.* Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektował Janusz Grabiański. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1958, wydanie II; str. 260, 4 nl.

diguert Rajmund — *Opętanie.* Przełożyła Krystyna Dolatowska. Okładkę i obwolutę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 157, 3 nl.

*ietowe szlaki.* Opowiadania fantastyczno-naukowe. Tłumaczyli: Julian Stawiński, Jan Zakrzewski, Krzysztof Zarzecki. Słowo wiążące: Julian Stawiński. Okładkę projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 487, 1 nl.

nn Ludwik — *Wojna hiszpańska.* Tłumaczyli: Krzysztof Radziwiłł i Janina Zaltzer. Okładkę i stronę tytułową projektował Stefan Rzepecki. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1958, wydanie I; str. 346, 2 nl.

oblés Emanuel — *Federika.* Przełożyła Jadwiga Dackiewicz. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 249, 3 nl.

odziewiczówna Maria — *Lato leśnych ludzi.* Okładkę projektował Jan Młodożeniec. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 212, 4 nl.

- *Straszny dziadunio.* Okładkę projektował Jan Młodożeniec. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 154, 2 nl.

omanowiczowa Zofia — *Baśka i Barbara.* Obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie II; str. 247, 5 nl.

usinek Michał — *Pluton z Dzikiej Łąki.* Powieść. Okładkę projektowała Barbara Biernat. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1958, wydanie III; str. 285, 3 nl.

artre Jean-Paul — *Mur.* Tłumaczył Jerzy Lisowski. Projekt obwoluty i tłoczeń: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 305, 3 nl.

at-Okh — *Ziemia Słonych Skał.* Ilustrował autor. Okładkę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 240, 4 nl.

eymour Tułasiewicz Lilian — *Ostatnie lato.* Okładkę projektował Stanisław Zagórski. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 335, 1 nl.

hute Nevil — *Requiem dla dziewczyny.* Przełożyła Ewa Kołaczkowska. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958 wydanie I; str. 355, 1 nl.

Sierecki S. — *Ewangelina.* Okładkę projektował Tadeusz Bochen. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 125, 3 nl.

Stevenson Robert Louis — *Doktor Jekyll i pan Hyde oraz inne opowiadania.* Przełożyli: Tadeusz Jan Dehnel, Wilam Horzyca, Julian Stawiński. Okładkę projektował Mieczysław Kowalczyk. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 279, 5 nl.

Steinbeck John — *Ulica Nadbrzeżna.* Tłumaczył Adam Kaska. Ilustrował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1958; str. 245, 3 nl.

Sujkowski Bogusław — *Ave libertas.* Okładkę projektował Mirosław Pokora. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 566, 2 nl.

Suszko Jerzy — *Ostatnia szansa Toma Bettlesa.* Okładkę projektował Jerzy Cherka. Przerywniki: Julian Żebrowski. Warszawa, „Sport i Turystyka", 1958; str. 198, 2 nl.

Szczepański Jan Józef, Mańkowski Bogdan — *Tombakowy pierścionek i inne opowiadania.* Obwolutę i kartę tytułową projektował Maciej Urbaniec. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 224, 4 nl.

Śledziński Wacław — *Rzeka Limpopo wpada do Tamizy.* Obwolutę i kartę tytułową projektował Jan Młodożeniec. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 497, 3 nl.

Tagore Rabindranath — *Dom i świat.* Przełożył Wincenty Birkenmajer. Posłowiem i przypisami opatrzył Eugeniusz Słuszkiewicz. Wiersze przełożył Włodzimierz Lewik. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. (Powieści XX wieku). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 252, 4 nl.

Tołstoj Aleksy — *Droga przez mękę.* Tom I/III. Tom I i II tłumaczył Władysław Broniewski. Tom III tłumaczyli: Władysław Broniewski i Wacław Rogowicz. Obwolutę projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957; tom I, str. 395, 1 nl; tom II, str. 418, 2 nl; tom III, str. 522, 2 nl.

Undset Sigrid — *Krzak gorejący.* Tłumaczyła z niemieckiego Maria Morstin-Górska. Obwolutę, wyklejkę i stronę tytułową projektował Andrzej Jerzy Kowalski. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I; str. 449, 3 nl.

Unkiewicz Tadeusz — *Skradzione głowy.* Okładkę projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 471, 1 nl.

Werfel Franciszek — *Rodzeństwo z Neapolu.* Tłumaczył Leopold Staff. Obwolutę projektował Roman Cieślewicz. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 446, 2 nl.

Wilder Thornton N. — *Most San Luis Rey*. Tłumaczył Adam Kaska. Ilustrował Wiesław Majchrzak. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 164, 4 nl.

Wołoszynowski Julian — *Cóż to za nieznajome miasto?* Opracowanie graficzne: Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 148, 4 nl.

Woroszylski Wiktor — *Okrutna gwiazda*. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 63, 5 nl.

Zacharska Lidia — *Spotkamy się w raju*. Okładkę projektował Hilary Krzysztofiak. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 290, 2 nl.

Zweig Stefan — *Świat wczorajszy*. Przełożyła Maria Wisłowska. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 526, 2 nl.

### Esej, krytyka

Godlewski Stefan, Grzeniewski Ludwik B., Markiewicz Henryk — *Śladami Wokulskiego*. Przewodnik literacki po warszawskich realiach „Lalki". Książkę skomponował, opatrzył wstępem i posłowiem Ludwik B. Grzeniewski. Opracowanie graficzne: Andrzej Heidrich. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 217, 3 nl.

Kieniewicz Stefan — *Legion Mickiewicza. 1848—1849*. Okładkę projektował Zenon Januszewski. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1957, wydanie I; str. 191, 5 nl.

Pigoń Stanisław — *Władysław Orkan*. Twórca i dzieło. Okładkę projektowała Barbara Biernat. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1958; str. 449, 3 nl.

Valentin A. — *Henryk Heine*. Tłumaczyła z jęz. francuskiego I. Krzywicka. Obwolutę, okładkę, stronę tytułową projektował J. Zbijewski. Warszawa, „Książka i Wiedza", 1958, wydanie I; str. 354, 2 nl.

### Listy, wspomnienia, pamiętniki

Beylin Karolina — *Tajemnice Warwy*. Z lat 1822—1830. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie II; str. 395, 1 nl.

Bielaczek Ludwik — *Ze studni zapomnienia*. Okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I; str. 417, 1 nl.

*Kredą na tablicy*. Wspomnienia z lat szkolnych. Ilustrowała Jadwiga Umińska. Obwolutę, tłoczenia i kartę tytułową projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1958; str. 506, 2 nl.

Morcinek Gustaw — *Listy spod morwy*. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektował Zygfryd Gardzielewski. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I; str. 140, 4 nl.

Studziński Tadeusz — *Pięć mostów*. (Wspomnienia partyzanckie). Okładkę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 229, 3 nl.

Zaruba Jerzy — *Z pamiętników bywalca*. Obwolutę projektował Janusz Stanny. Ilustracje autora. Warszawa „Iskry", 1958; str. 247, 5 nl.

Żwirska Joanna — *Ogień i druty*. Wspomnienia z powstania i obozu kobiet-jeńców wojennych. Okładkę projektował Janusz Grabiański. Warszawa „Iskry", 1958; str. 337, 3 nl.

### Satyra

Ilf Ilja, Pietrow Eugeniusz — *Złote cielę*. Przełożyli: J. Brzechwa i T. Żeromski. Okładkę i ilustracje projektował Ignacy Witz. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 401, 3 nl.

Roda-Roda Aleksander — *Chłopiec o 13 ojcach*. Przełożył Marceli Tarnowski. Obwolutę i okładkę projektował Janusz Stanny. Ilustrował Eryk Lipiński. (Biblioteka Stańczyka). Warszawa, „Iskry", 1958; str. 279, 2 nl.

Słonimski A. i Tuwim J. — *W oparach absurdu*. Obwolutę projektował Janusz Stanny. Ilustrował Juliusz Puchalski. Materiały zebrała Danuta Łukawska. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 207, 1 nl.

### NAUKA O LITERATURZE

Dybowski Roman — *Sto lat literatury angielskiej*. Tekst przejrzał i wstępem opatrzył Julian Krzyżanowski. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie I; str. 927, 1 nl.

*Stanisław Ignacy Witkiewicz*. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa pod redakcją Tadeusza Kotarbińskiego i Jerzego Eugeniusza Płomieńskiego. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Indeks zestawiła Krystyna Pawłowska-Najder. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 406, 2 nl.

Starnawski Jerzy — *Warsztat bibliograficzny historyka literatury polskiej*. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1957, wydanie I; str. 283, 1 nl.

### OŚWIATA, KULTURA

Komenský Jan Amos — *Mowa o książkach czyli o sprawnym posługiwaniu się tym najprzedniejszym instrumentem kształcenia umysłów*. Tłumaczyła z łacińskiego Irmina Lichońska. Drzeworyt i opracowanie graficzne Francisz-

ka Seiferta. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957; str. 44, 4 nl.

wim Julian — *Cicer cum caule czyli groch z kapustą.* Panopticum i archiwum kultury. Do druku przygotował i przedmową opatrzył Józef Hurwic. Obwoluta i rysunki: Romualda Nowickiego. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 318, 2 nl.

## SZTUKA

### Film

życki Jerzy — *W filmie nie ma rzeczy niemożliwych.* Okładka i układ graficzny: Jerzy Flisak. Warszawa, Filmowa Agencja Wydawnicza, 1958, wydanie I; str. 170, 2 nl.

nicki Stanisław — *Eugeniusz Cękalski.* (Monografia). Okładkę projektowała Ewa Toeplitz. Warszawa, Filmowa Agencja Wydawnicza, 1958, wydanie I; str. 95, 1 nl.

kalski Stanisław, Wejroch Jacek, Drapella Hubert — *Historia jednego myśliwca.* Scenariusz filmowy. Okładkę projektował Jan Zygmanowski. Warszawa, Filmowa Agencja Wydawnicza, 1958, wydanie I; str. 98, 2 nl.

### Plastyka

rzemiński Władysław — *Teoria widzenia.* Przedmowa: Julian Przyboś. Rysunki: Władysław Strzemiński. Opracowanie: Stanisław Fijałkowski. Graficzne: Stefan Wegner. Zdjęcia: Jerzy Mackiewicz. Obwoluta: Lech Kunka. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1958; str. 274, 6 nl.

rzebiński Marian — *Pamiętnik malarza.* Opracował, wstępem, i komentarzem opatrzył Maciej Masłowski. Obwolutę projektował Zbigniew Klimczyk. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958, wydanie I; str. 239, 1 nl.

allentin Antonina — *El Greco.* Przełożyła Halina Ostrowska - Grabska. Okładkę i obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 429, 3 nl.

### Teatr

liernacki Kazimierz — *Mieczysław Frenkiel.* Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 134, 2 nl, 16 knl.

## FILOZOFIA

acroix Jean — *Sens dialogu.* (Wybór pism). Tłumaczyli: Wanda Tazbirówna, Mieczysław Tazbir, Jacek Woźniekowski. Tłumaczenie przejrzał, uzupełnił i redakcji dokonał Zbigniew Więckowski. Okładkę projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I; str. 282, 2 nl.

Naksinowicz - Gołaszewska Maria — *Twórczość a osobowość twórcy.* Część I. *Analiza procesu twórczego.* Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1958, wydanie I; str. 329, 3 nl.

## LITERATURA DLA DZIECI

Bianki Witalij — *Myszka Pik.* Tłumaczenie z języka rosyjskiego: Helena Jarmolińska. Ilustrował J. Raczew. Okładkę projektował Zbigniew Rychlicki. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie V; str. 41, 3 nl.

Bobińska Helena — *Lipniacy.* Ilustrował Roman Owidzki. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1955, wydanie III; str. 128, 4 nl.

Bruckner Karol — *Jedenastka Żółtodziobów.* Tłumaczył z języka niemieckiego Kazimierz Rapaczyński. Ilustrował Mieczysław Kwacz. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 214, 2 nl.

Cooper James Fenimore — *PIĘCIOKSIĄG PRZYGÓD SOKOLEGO OKA.* Tom. IV. *Pionierowie.* Przełożył z angielskiego Tadeusz Evert. Tom V. *Preria.* Przełożyła z angielskiego Aldona Szpakowska. Wiersze tłumaczył Włodzimierz Lewik. Opracowanie graficzne: Andrzej Heidrich. Warszawa, „Iskry", 1958; tom IV str. 465, 3 nl; tom V str. 505, 3 nl.

Dąbrowska Maria — *Czyste serca.* Ilustrowała Leonia Janecka. Okładkę projektował Bohdan Butenko. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie II powojenne; str. 92, 4 nl.

*Kalendarz siódmoklasisty 1957—1958.* Okładkę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 382, 2 nl.

Karpowicz Tytus — *Księga puszczy.* Szlakiem czarnego zwierza. Okładkę projektowała Anna Koźniewska. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 221, 3 nl.

Kästner Erich — *Emil i detektywi.* Powieść dla dzieci. Tłumaczył Juliusz Stroynowski. Ilustrował Bohdan Butenko. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 212, 4 nl.

Kołaczkowska Ewa — *Skarb pradziadka.* Ilustrował Juliusz Makowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 223, 5 nl.

Kownacka Maria — *Rogaś z doliny Roztoki.* Ilustrował Witold Chomicz. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 90, 6 nl.

Kownacka M. i Malicka Z. — *Dzieci z Leszczynowej Górki.* Ilustrowała Wanda Zawidzka. Okładkę projektował Zdzisław Witwicki. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie V; str. 175, 1 nl.

Kwiatkowski Tadeusz — *Załoga „Dziewięciu serc"*. Ilustrował Józef Wilkoń. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 242, 2 nl.

Lindgren Astrid — *Rasmus rycerz Białej Róży*. Tłumaczyła Irena Szuch-Wyszomirska. Ilustrowała Anna Czajkowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 163, 1 nl.

Lorentz Zofia — *Transport 77*. Ilustrował Mieczysław Kościelniak. Okładkę projektował Mateusz Gawryś. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 267, 5 nl.

Makuszyński Kornel — *Bardzo dziwne bajki*. Ilustrowała Maria Wieczorek-Heidrich. Warszawa, „Czytelnik", 1958; str. 169, 7 nl.

Rogoszówna Zofia — *Jak Marysia usypiała miesiączek*. Ilustrowała Eugenia Różańska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; 8 knl.

Świrszczyńska Anna — *Opowieści dawnej treści*. Ilustracje i okładkę wykonała Ewa Frysztak-Lubelska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1958; str. 64, 4 nl.

Teldy Naim R. — *Siedem słońc na śniegu*. Przełożyła z języka francuskiego Katarzyna Witwicka. Ilustrował Andrzej Strumiłło. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 177, 3 nl.

Travers P. L. — *Agnieszka*. Tłumaczyła z języka angielskiego Irena Tuwim. Ilustrowała Maria Orłowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie II; str. 177, 3 nl.

Wilska Zofia — *Zajęcia przyrodnicze w drużynie harcerskiej*. Okładkę projektował Mirosław Pokora. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 70, 2 nl.

## RÓŻNE

Bobrowski Lech — *Najmniejszy obywatel świata*. (Elektronika). Okładkę projektował Jerzy Wilkoń. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 507, 5 nl.

Grosz Wiktor — *Przygoda dyplomatyczna*. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 297, 3 nl.

Holmsen Sverre — *Polinezyjski pasat*. Tłumaczył ze szwedzkiego Witold Nowicki. Obwolutę projektował Janusz Grabiański. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 210, 2 nl.

Jaeger Werner — *Humanizm i teologia*. Wstęp napisał Marian Plezia. Przełożył Sylwester Zalewski. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I; str. 70, 2 nl.

Koberdowa Irena — *Polityka czartoryszczyzny w okresie powstania styczniowego*. Okładkę projektował St. Kaźmierczyk. Warszawa, „Książka i Wiedza", 1957, wydanie I; str. 236, 4 nl.

Kowalski Zbigniew — *Czytam las*. Opracowanie graficzne: Jerzy Skokowski. Okładkę i stronę tytułową projektowała Mieczysław Kowalczyk. Zdjęcia: Włodzimierz Puchalski. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 239, 1 nl.

*Kraków*. Studia nad rozwojem miasta. Praca zbiorowa pod redakcją Jana Dąbrowskiego. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 443, 1 nl.

Kutrzeba Tadeusz — *Bitwa nad Bzurą*. Opracował, przedmową i przypisami opatrzył Marian Porwit. Okładkę projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie II; str. 196, 4 nl, 1 knl.

Lem Stanisław — *Dialogi*. Okładkę projektował Kazimierz Mikulski. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 322, 2 nl.

Liebfeld Alfred — *Polscy inżynierowie*. Okładkę projektował Andrzej Kowalski. Ilustracje: Stefan Styczyński. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 266, 2 nl.

Łodyński Marian — *Materiały do dziejów państwowej polityki bibliotecznej w Księstwie Warszawskim i Królestwie Polskim (1807—1831)*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958; wydanie I; str. XVIII, 325, 1 nl.

Majorkiewicz Felicjan — *Narwik*. Dzieje Samodzielnej Brygady Strzelców Podhalańskich. Okładkę i stronę tytułową projektował Jerzy Kępkiewicz. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1957, wydanie I; str. 211, 1 nl.

*Myślenie ma kolosalną przyszłość*. Wybór tekstów satyrycznych i piosenek Warszawskiego Studenckiego Teatru Satyryków. 1954—1956. Okładkę i rysunki projektował Mirosław Pokora. Warszawa, „Iskry". 1957; str. 246, 2 nl.

*Naokoło świata*. Krótki informator geograficzny. Opracowanie i teksty: W. Lipski, J. Segel, B. Weber, J. Wroński. Opracowanie mapek: Lech Ratajski. Obwolutę projektował Piotr Baro. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 539, 3 nl.

Nehru Jawaharlal — *Odkrycie Indii*. Z języka angielskiego tłumaczyli: Stanisław Majewski, Kazimierz Rapaczyński. Opracowanie graficzne: Jan S. Miklaszewski. Opracowanie indologiczne: Eugeniusz Słuszkiewicz. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 623, 1 nl.

Reksza Aleksander — *Ludzie. Zwycięstwa. Klęski*. Okładkę i stronę tytułową projektował Zbigniew Rychlicki. Fotografie ze zbiorów autora. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 318, 2 nl.

*Rocznik Gdański*. XIV. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958; str. 524.

*Rocznik Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich*. Tom V. Pod redakcją Franciszka Bujączkowskiego. Wrocław, Za-

...kład Narodowy im. Ossolińskich, 1957, wydanie I; str. 682.

...nomburg Hans — *Tętno afrykańskiej puszczy.* Tłumaczyła Janina Mazecka. Obwolutę projektował Janusz Grabiański. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 283, 5 nl.

...stian Petrycy. *Uczony doby Odrodzenia.* Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957; str. 284.

...chrowsky Harry — *Indie bez osłonek.* Przełożyły: Zofia Petersowa, Maria Gero. Wiersze przełożył Andrzej Dołęgowski. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1957, wydanie I; str. 351, 1 nl.

...abczyński Wacław — *Paweł Edmund Strzelecki. Podróże — Odkrycia — Prace.* Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1957, wydanie I; str. 327, 1 nl.

...zenic Stanisław — *Pitaval warszawski.* Tom I (1524—1794). Okładkę i obwolutę projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie II rozszerzone; str. 333, 3 nl.

...hemerson Stefan — *Wykład profesora Mmaa.* Ilustracje Franciszki Themerson. Przedmowa Bertranda Russella. Przedmowę tłumaczyła Barbara Białostocka. Okładkę i stronę tytułową projektował Aleksander Stefanowski. Opracowanie graficzne: Danuta Książkiewicz. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 414, 2 nl.

...aldorff Jerzy — *Sekrety polihymnii.* Ilustrował K. Ferster. Obwolutę projektował Karol Ferster. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 323, 5 nl.

...ańkowicz Melchior — *Monte Cassino.* Opracowanie graficzne Mieczysława Bermana. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1957, wydanie I; str. 642, 2 nl, 1 knl (mapa).

Wasilewski Antoni — *Pod totemem słońca.* Okładkę projektował Mirosław Pokora. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 167, 5 nl.

Wieczysty M. — *Taniec towarzyski.* Wstęp, uzupełnienia i redakcja Jadwigi Mierzejewskiej. Okładkę projektował Janusz Stanny. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 365, 3 nl.

## RELIGIA

Guardini Romano — *Objawienie.* Natura i formy objawienia. Przedmowę napisał Wincenty Kwiatkowski. Tłumaczył Adam Paygert. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I; str. 177, 3 nl.

Kłósak Kazimierz — *W poszukiwaniu pierwszej przyczyny.* Część II. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I; str. 303, 1 nl.

Michalski Marian — *Refleksje na tematy religijne.* Wydanie drugie poprawione. Okładkę projektował Zbigniew Rychlicki. Warszawa, „Pax", 1957; str. 247, 3 nl.

Newman John Henry — *O rozwoju doktryny chrześcijańskiej.* Tłumaczyła Jolanta W. Zielińska. Słowo wstępne napisał Witold Ostrowski. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I; str. 463, 1 nl.

*Pismo Święte Nowego Testamentu.* Tłumaczył z języka greckiego ks. prof. Dr Seweryn Kowalski. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I; str. 724, 6 nl.

*Religie świata.* Praca zbiorowa pod redakcją ks. Dr Eugeniusza Dąbrowskiego. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I; str. 627, 1 nl.

Cena 10 zł

137700

W NASTĘPNYCH NUMERACH UKAŻĄ SIĘ

Mieczysława Buczkówna — Wiersze · Paweł Jasienica — Rozdział z „Dziejów Polski" · Mieczysław Jastrun — Wiersze · Jerzy Lisowski — Henry Miller · Henry Miller — Via Dieppe — Newhaven · Marcel Proust — Jean Santeuil · Władysław Zambrzycki — Kwatera bożych pomyleńców